Rudolf Steiner

ARTĂ ŞI CUNOAŞTEREA ARTEI

Bazele unei noi estetici

GA 271

Un autoreferat 1888,
patru articole din 1890 şi 1898
şi opt conferinţe între 1909 şi 1921

Traducere după:
Rudolf Steiner
Kunst und Kunsterkenntnis Grundlagen einer neuen Ästethik
Editura Rudolf Steiner, Dornach/Elveţia 1985
GA 271

Traducător: Diana Sălăjanu
Lector: Oswald Gayer

©2002 Editura TRIADE Cluj-Napoca
ISBN 973-8313-44-9

EDITURA TRIADE
Str. Cetăţii Nr. 9
400166 Cluj Napoca

Tel/Fax: 021.240.13.17
Mobil: 0740.216.020; 0745.086.007
edituratriade@yahoo.com

NOTĂ LA ACTUALA EDIŢIE

Sub influența curentelor artistice moderne, a trebuit ca și sistemul lor noțional și axiologic, estetica, să fie supus multor schimbări. Prin renunțarea totală la orice pretenție estetică și prin negarea elementului creator, orientare ai cărei reprezentanți s-au solidarizat în anti-arta anilor '60, fusese atins un punct culminant care părea să confirme acel "sfârșit al ideii de artă" apostrofat de Octavio Paz. – Noțiunile estetice ale eruditilor, rezuma Rudolf Steiner în urmă cu peste o jumătate de secol, au fost dintotdeauna departe de ceea ce a trăit cu adevărat în artă. În primul său tratat filosofic (1886), el a arătat legătura dintre cunoaștere și activitatea artistică. În 1925, anul morții sale, el a lăsat o machetă pentru cel de-al doilea Goetheanum, care, din momentul terminării sale, în 1928, este un exemplu eminent, în arhitectura modernă, de felul în care pot fi modelate din punct de vedere artistic clădirile din beton. Între acestea au fost multe decenii de activitate științifică și artistică.

Articolele şi conferinţele reunite în acest volum ne deschid accesul la un domeniu mai puţin cunoscut până acum al activităţii sale: ceea ce a oferit el drept "estetică a viitorului". Pornind de la concepţiile lui Goethe, aici este indicată o cale ce duce spre izvoarele fanteziei umane, spre temeiurile existenţial-psihologice ale nevoii de artă, în general. Un alt centru de greutate al volumului îl constituie descrierea originii suprasensibile a artei şi a importanţei sale pentru dezvoltarea unui mod artistic de a simţi şi de a gândi.

CUPRINS

I

Dintr-un caiet de note, de pe la 1888

Goethe, părinte al unei noi estetici
Viena, 9 noiembrie 1888 (Autoreferat)

Goethe ca factor de cultură; modul său de a gândi, cucerire nepieritoare. Despre istoria esteticii. Lumea artei drept o a treia sferă, alături de sfera realităţii senzoriale şi sfera raţiunii (idee). Misiunea esteticii. Concepţia estetică a lui Schiller în "Scrisori despre

educaţia estetică". Concepţiile estetice greşite ale lui Schelling, Hegel, Friedrich Theodor Vischer, Fechner, Eduard von Hartmann. Concepţia despre artă a lui Goethe ca estetică viitorului. Misiunea cosmică a artistului.

Despre comic şi legătura sa cu arta şi viaţa

Articol din opera postumă a lui Rudolf Steiner, scris pe la 1890/91

Esteticienii fac distincţie între imaginea senzorială şi idee. Când există armonie între acestea două, se vorbeşte despre frumos. Când ideea apare mai mare, e admirat ceva sublim. Când percepţia devine mai puternică decât ideea, e resimţit ceva urât. Comicul e absent în această estetică. – A înfăţişa ideea e sarcina ştiinţei; arta are de-a face, după conţinut, cu senzorialul, iar după formă, cu ideea. Când realitatea e transformată conform cu *raţiunea*, arta înfăţişează o realitate mai înaltă. Iar realitatea transformată de către *intelect* în aşa fel încât rezultă o contradicţie din punctul de vedere al intelectului face să apară ceva comic. Cunoaşterea unei asemenea contradicţii şi corelaţii cu satira, ironia, prostia, umorul, frivolitatea şi melancolia.

Frumosul şi arta

Articol din anul 1898

La Goethe, Schiller, Jean Paul, noţiunile despre artă s-au născut din ea însăşi. Pentru Vischer, Carrière, Schasler, Lotze şi Zimmermann, arta era o problemă filosofică. Întrebarea fundamentală a lui Vischer: Cum realizează artistul divinul în materia senzorială? – Pentru Vischer, în natură, istorie şi artă se manifestă o fiinţă fundamentală situată deasupra omului. Pentru el, artistul e umplut de spirit divin, pe care îl întrupează în operele sale. – În 1898, artiştii nu cred că trebuie să întrupeze spiritul, ei vor să creeze lucruri ce corespund fanteziei lor. Linia religioasă care străbate în subteran expunerile lui Vischer nu mai e înţeleasă.

Contele Lev Tolstoi. Ce este arta?

Articol din anul 1898

Tolstoi întreabă: Ce este arta? El trimite pentru început la forţa de muncă umană necesară pentru crearea unei opere de artă. Apoi el întreabă imediat care e scopul artei şi după aceea el întreabă care e contribuţia ei la dezvoltarea civilizaţiei şi culturii. La esteticieni, el recunoaşte, cu privire la frumos: ea este ceva existând în sine şi este o satisfacţie resimţită, care nu are drept scop nici un fel de avantaje personale. După Tolstoi, arta trebuie să stimuleze – prin perceperea sentimentelor semenilor noştri – convieţuirea dintre oameni. – Tolstoi uită originea artei: În artă, omul nu vrea o simplă contemplare, ci vrea să creeze ceva în plus faţă de ceea ce vine spre el din exterior. Îndreptăţirea artei trebuie căutată, în mod independent de efectele ei, într-o necesitate originară a naturii umane.

Despre adevăr şi verosimilitate în operele artistice

Articol din anul 1898

Se discută ce fel de adevăr se poate cere de la o operă artistică. Un spectator cere adevărul naturii. Purtătorul de cuvânt al artistului consideră că e adevărată nu aparenţa adevărată, ci aparenţa adevărului. (Distincţie între adevărul naturii şi adevărul artistic.) Lucruri adevărate în sensul naturii produc artiştii lipsiţi de fantezie. Asemenea opere artistice le sunt suficiente oamenilor lipsiţi de cultură estetică. Opera de artă desăvârşită este o operă a spiritului şi, prin aceasta, ea se situează deasupra naturii: ea vrea să fie savurată într-un mod mai înalt decât o operă a naturii.

Referire la publicarea conferinţelor lui Rudolf Steiner

II

Fiinţa artelor

Berlin, 28 octombrie 1909

Arta şi ştiinţa prezentate drept două figuri feminine. Legătura dansului cu simţul echilibrului şi cu Spiritele Mişcării; legătura mimicii cu simţul mişcării proprii şi cu Arhanghelii; legătura sculpturii cu simţul vieţii şi cu Spiritele Personalităţii; legătura arhitecturii cu Spiritele Formei; legătura picturii cu intuiţia şi cu Serafimii; legătura muzicii cu inspiraţia şi cu Heruvimii; legătura poeziei cu imaginaţia şi cu Spiritele Voinţei. Revitalizarea ştiinţei prin artă.

Sensibil-suprasensibilul în realizarea lui prin artă

München, Conferinţa întâi, 15 februarie 1918

Două păcate originare în creaţia artistică: imitarea sensibilului şi redarea suprasensibilului. Limita afectivă de jos şi cea de sus în sfera de viaţă a artei. Cele două origini a tot ceea ce e artă: satisfacerea unei năzuinţe, reprimate în viaţa umană sănătoasă, după viziune, prin activitatea de modelare artistică (curentul expresionismului) şi recrearea proceselor din natura care se întinde în jurul omului (curentul impresionismului). Permanenta distrugere şi biruire a ceva inferior din natură prin ceva superior, explicată prin studierea naturii duale a formei umane şi prin încercarea modelării ei artistice în grupul statuar pentru clădirea din Dornach. Despre simţirea culorilor, aspecte coloristice şi aspecte figurale în pictură. Arta adevărată ca modelare a sensibilului în suprasensibil, a suprasensibilului în sensibil.

Sensibil-suprasensibilul în realizarea lui prin artă

München, Conferinţa a doua, 17 februarie 1918

Raportul artei cu sensibilul şi cu suprasensibilul. Procesele sufleteşti ale activităţii de creaţie artistică, respectiv ale savurării operei de artă: viziunile ce se înalţă din suflet sunt modelate în formă artistică (curentul expresionismului) sau o viaţă ferecată prin vrajă în natură, care e în permanenţă ucisă de o viaţă superioară, este mântuită (curentul impresionismului). Simţul artistic pentru culori. Modelarea plastică a formei umane. Dubla îndoire a suprafeţei ca fenomen originar al vieţii interioare. Caracterul sensibil-suprasensibil al raportului dintre natura exterioară şi interiorul fiinţei umane. Metamorfozarea formei umane. Exemplu: Grupul statuar de la Dornach. Realizarea sensibil-suprasensibilului prin artă. Elementul sensibil-suprasensibil în concepţia despre artă a lui Goethe.

Izvoarele fanteziei artistice şi izvoarele cunoaşterii suprasensibile

München, Conferinţa întâi, 5 mai 1918

Înrudirea şi deosebirea dintre fantezia artistică şi conştienţa văzătoare. Diferitele domenii ale artei din punctul de vedere al văzătorului: În arhitectură şi sculptură, o trăire a conţinutului spiritual al lumii; în muzică, o simţire a propriei fiinţe în voinţă. Trăirea spirituală a culorilor în pictură. Enigma incarnatului. Întâlnirea dintre izvorul fanteziei artistice şi cel al cunoaşterii suprasensibile în pictură şi în vorbirea umană. În muzică, poezie, sculptură, arhitectură şi pictură – o trăire şi o modelare inconştientă a unor procese din organismul uman, o trăire conştientă a acestor procese în cazul clarvederii. Legătura necesară dintre activitatea artistică şi clarvedere şi fecundarea lor reciprocă.

Izvoarele fanteziei artistice şi izvoarele cunoaşterii suprasensibile

München, Conferinţa a doua, 6 mai 1918

Raportul dintre activitatea de creaţie artistică şi savurarea operelor de artă, pe de-o parte, şi perceperea clarvăzătoare a lumii spirituale. Trăirile clarvăzătorului în cadrul cunoaşterii suprasensibile ce răsare din simţire şi voinţă, în raport cu arhitectura, sculptura, pictura şi poezia. Raportul special al văzătorului cu pictura. Trăirea incarnatului ca o vibrare încoace şi încolo între pălire şi înroşire. Raportul dintre văzător şi vorbire, cufundarea sa în spiritul modelării vorbirii şi intrarea sa în domeniul forţelor plăsmuitoare ale vorbirii. Modelarea unor procese fiziologice inconştiente de către muzician, poet, arhitect, sculptor şi pictor. Cufundarea conştientă a văzătorului în aceste procese. Podul ce trebuie clădit în viitor între arta adevărată şi cunoaşterea suprasensibilă.

Sensibil-suprasensibilul. Cunoaştere spirituală şi creaţie artistică

Viena, 1 iunie 1918

Relaţiile clarvederii moderne cu activitatea de creaţie artistică şi cu savurarea operelor de artă. Esenţa sculpturii, relaţia sa cu simţul echilibrului şi cu simţul mişcării. Artă şi critică de artă. Clarvedere şi poezie şi muzică. Procesele fiziologice aflate la baza activităţii de creaţie muzicală şi poetică. Organismul uman, o copie a Macrocosmosului. Văzătorul şi vorbirea. Perceperea celuilalt om drept clarvedere adevărată. Misterul incarnatului. Trăirea spirituală a culorilor şi a formelor. Relaţia specială a văzătorului cu pictura. Fecundarea reciprocă dintre activitatea văzătorului şi activitatea artistului.

Originea suprasensibilă a artei

Dornach, 12 septembrie 1920

Originea suprasensibilă a artei. Naturalismul în arta din epoca materialistă. Întrebarea referitoare la cauza reală a apariţiei diferitelor arte. Legătura artelor cu viaţa prenatală şi cu viaţa de după moarte. Trăirea culorilor între adormire şi trezire. Pictura ca revelare a lumii spirituale care îl înconjoară pe om în spaţiu. Arta euritmiei: manifestare vie a suprasensibilului, ca martoră a legăturii omului cu lumea suprasensibilă. Arta viitorului: o înfăţişare nemijlocită a suprasensibilului.

Psihologia artelor

Dornach, 9 aprilie 1921

Căutările legate de întrebarea: Cum trebuie să vorbim despre arte. Conferinţa "Goethe, părinte al unei noi estetici" (1888) şi conferinţa "Esenţa artelor" (1909) ca două etape ale acestei căutări. Novalis şi Goethe ca doi poli pentru înţelegerea artelor poetic-muzicale şi a celor sculptural-arhitectural-picturale. Trăirea libertăţii umane în direcţia acestor poli diametral opuşi. Naşterea euritmiei între artele muzical-poetice şi cele sculptural-arhitecturale.

Indice al surselor şi al diverselor publicări anterioare

Note

Biografie cronologică a lui Rudolf Steiner

Ediţia Operelor Complete ale lui Rudolf Steiner

DESENELE LA TABLĂ

Rudolf Steiner

ARTĂ ŞI CUNOAŞTEREA ARTEI

GA 271

I

DINTR-UN CAIET DE NOTIŢE

de pe la 1888

Orice gândire caută *spiritul în natură*; pentru ştiinţă, lumea realului este un lucru la care ea nu se poate opri, un punct de trecere prin care ea trebuie să meargă mai departe până la esenţa lucrurilor, care poate fi sesizată numai ca *idee*. Numai dacă spiritul uman depăşeşte această realitate, dacă el sparge coaja şi ajunge până la miez, i se arată ce anume menţine unitatea acestei lumi în sâmburele ei cel mai lăuntric. Noi nu putem ajunge niciodată la mulţumire văzând câte un *fenomen izolat din natură*, ci numai când avem *legea*, nu putem avea satisfacţie percepând *individul*, ci doar *generalul*. Omul îşi construieşte în interiorul său o lume ce corespunde nevoilor sale spirituale, căreia îi este proprie acea armonie după care năzuieşte spiritul său, în care se află acea logică riguroasă pe care el o caută. Natura exterioară, aşa cum ni se oferă ea în mod nemijlocit, nu e niciodată în stare să ne îndeplinească această năzuinţă. Numai privirea ce pătrunde în adâncuri a ochiului solar vede Soarele spiritual care trăieşte şi guvernează în dosul fenomenelor. Forma de manifestare exterioară ne apare golită de Dumnezeu. De aceea, epocile care au avut o orientare predominant teologizantă n-au putut să întemeieze *niciodată* o estetică.

Estetica nu poate fi decât copilul acelor epoci în care cultivarea artei îi apare omului drept o *înaltă sarcină*, al epocilor în care arta devine pentru el o înaltă fiică a cerului, având de îndeplinit o misiune divină. Dacă în fiecare *fenomen individual din natură* ne apare lucrarea divină în întreaga ei intensitate, ce sarcină mai poate să-i revină artei? Divinul ar trebui să fie cunoscut în forma lui cea mai sublimă, ca idee, pentru a indica şi *formei de manifestare a fenomenului individual* locul ei în sistemul concepţiei noastre despre lume. Ce-i drept, spiritul intuitiv vede în particular – generalul, în individ – ideea, dar numai pentru că, în timp ce privirea lui rămâne cu totul în sfera realului, vede *în* acesta mai mult decât pot vedea simplele simţuri. În contact cu fenomenul individual, în el se aprinde *ideea*, fiindcă el nu se opreşte la individ ca atare.

Artistul re-*creează* individul, îi conferă caracter de generalitate; face ca el să devină din ceva numai accidental ceva necesar, din ceva pământesc, ceva divin. Sarcina artistului nu este aceea de a da *ideii* o formă senzorială, nu, ci sarcina lui constă în a face ca realul să apară în lumina ideală. *Ce*-ul e luat din realitate, dar nu acesta este esenţialul, *cum*-ul este proprietatea forţei plăsmuitoare a geniului, şi *acesta este esenţialul*.

Când individul ne apare rupt de întregul lumii, dezvoltându-şi idealitatea *sa* liberă, el ne apare într-un cu totul alt fel decât în realitate, şi, cu toate că ne apare în adevărul său, acest adevăr este, totuşi, o aparenţă, în raport cu legitatea naturii. În opera dramatică, necesitatea naturală devine eticul, pentru că activitatea omenirii nu trebuie s-o numim etică, ci *istorică*. *Frumosul* nu este un microcosmos, şi un microcosmos nici n-ar fi *frumos*. Fiindcă tocmai în depăşirea, la individ, a propriei fiinţe, în ceea ce priveşte însuşirile şi dimensiunea, constă frumosul. Noi simţim aceasta ca pe o *perfecţiune* care nu ne poate ridica în contact cu universul, fiindcă aici, pur şi simplu, ea este de la sine înţeleasă.

Rudolf Steiner

ARTĂ ŞI CUNOAŞTEREA ARTEI

GA 271

GOETHE, PĂRINTE AL UNEI NOI ESTETICI

Viena, 9 noiembrie 1888 (Autoreferat)

Observaţii preliminare la ediţia a doua

Conferinţa de faţă, care apare astfel într-o a doua ediţie, a fost prezentată cu peste douăzeci de ani în urmă în cadrul Asociaţiei Goethe din Viena. Poate că îmi este îngăduit acum, cu ocazia acestei ediţii noi a uneia dintre scrierile mele din tinereţe, să spun următoarele. S-a întâmplat că în cursul carierei mele ca scriitor au fost constatate unele schimbări în concepţiile mele. Unde există oare un drept ca, dacă una dintre scrierile mele, veche de peste douăzeci de ani, poate să fie azi retipărită, fără să fie necesară modificarea a nici măcar a unei singure propoziţii? Şi dacă unii au vrut să constate, mai ales în activitatea mea spiritual-ştiinţifică antroposofică, o schimbare în ideile mele, eu pot răspunde că acum, recitind această conferinţă, ideile dezvoltate aici îmi par a fi un fundament sănătos pentru antroposofie. Ba mi se pare chiar că tocmai modul de reprezentare antroposofic e chemat să înţeleagă aceste idei. În cazul unei alte direcţii de gândire, lucrurile cele mai importante spuse aici aproape că nu vor putea fi primite cu adevărat în conştienţă. Ceea ce odinioară, în urmă cu doăuzeci de ani, se afla în dosul ideilor mele, a fost dezvoltat de atunci încoace, de către mine, în cele mai diferite direcţii; acesta e faptul cu care avem de-a face, nu o schimbare a concepţiei despre lume.

Câteva adnotări care sunt anexate la sfârşit, pentru înlesnirea înţelegerii, ar fi putut să fie scrise la fel de bine şi acum douăzeci de ani. Acum ar mai putea fi pusă întrebarea dacă lucrurile spuse în conferinţă cu privire la estetică mai sunt valabile şi astăzi. Fiindcă în ultimele două decenii s-a mai lucrat destul în acest domeniu. Aici, mie mi se pare că în prezent multe lucruri sunt mai valabile decât acum douăzeci de ani. În ceea ce priveşte dezvoltarea esteticii, poate că-mi e îngăduită îndrăzneala de a rosti fraza grotescă: De la prima lor apariţie, ideile din conferinţa de faţă au devenit şi mai adevărate, cu toate că nu s-au schimbat deloc.

Basel, 15 septembrie 1909

*

Numărul lucrărilor şi al tratatelor ce apar în zilele noastre în scopul de a preciza legăturile lui *Goethe* cu cele mai diferite ramuri ale ştiinţelor moderne şi ale vieţii spirituale moderne în general este covârşitor. Simpla enumerare a titlurilor ar umple, fără îndoială, un volum destul de cuprinzător. La baza acestui fenomen stă faptul că ne dăm seama din ce în ce mai mult că în Goethe ni se înfăţişează un factor de cultură de care trebuie să se intereseze în mod necesar oricine vrea să ia parte la viaţa spirituală a epocii contemporane. A trece nepăsător pe lângă el ar însemna, în acest caz, a renunţa la temelia culturii noastre, ar însemna a bâjbâi prin adâncuri fără a avea voinţa de a te ridica până la culmea solară unde izvorăşte întreaga lumină a vieţii noastre spirituale. Numai cine este în stare să-şi găsească, într-un punct sau altul, legătura cu Goethe şi cu epoca sa poate ajunge să înţeleagă în mod limpede pe ce cale o ia acum cultura noastră; numai acela poate să cunoască în mod conştient ţelurile spre care trebuie să se îndrepte omenirea epocii moderne; cel care nu găseşte această legătură cu cel mai mare spirit al epocii moderne va fi, pur şi simplu, tras cu ei de ceilaţi oameni şi dus de mână ca un orb. Toate lucrurile ne apar într-un context nou dacă le analizăm cu o privire ce şi-a ascuţit agerimea în contact cu acest izvor de cultură.

Dar, oricât de îmbucurătoare ar fi, în sine, eforturile contemporanilor noştri de a se reclama, într-un domeniu sau altul, de la Goethe, nu putem spune, totuşi, că felul cum se fac aceste eforturi ar fi deosebit de îmbucurător. Prea adesea este absentă acea gândire lipsită de prejudecată, care tocmai aici este atât de necesară, capabilă să se cufunde în întreaga profunzime a geniului lui Goethe, înainte de a lua în mână arma criticii. În multe privinţe, Goethe este considerat depăşit numai din cauză că nu ne dăm seama de întreaga lui importanţă. Credem că l-am depăşit pe Goethe, în timp ce mai just ar fi să aplicăm datelor şi mijloacelor noastre ştiinţifice, azi mult mai perfecţionate decât în acea vreme, vastele sale principii, grandiosul său mod de a privi lucrurile. La Goethe, esenţial nu este niciodată faptul că un rezultat al cercetărilor sale coincide mai mult sau mai puţin cu acela al ştiinţei actuale, ci întotdeauna numai felul cum s-a ocupat el de problema respectivă. Rezultatele poartă pecetea epocii sale, adică merg cât de departe le-au permis-o mijloacele ştiinţifice şi experienţa epocii sale; dar felul său de a gândi, felul său de a pune problemele, este o cucerire făcută o dată pentru totdeauna, faţă de care suntem cum nu se poate mai nedrepţi dacă o privim de sus. Dar epoca noastră se caracterizează tocmai prin faptul că forţa spirituală creatoare a geniului îi pare lipsită de orice importanţă reală. Şi cum ar fi altfel într-o perioadă în care, în ştiinţă, ca şi în artă, este respinsă orice încercare de a ieşi dintre limitele experienţei fizice. Pentru a face simple observaţii concret-sensibile nu ai nevoie de nimic altceva decât de nişte simţuri sănătoase, iar geniul, aici, este un lucru absolut de prisos.

Dar adevăratul progres, în ştiinţă, ca şi în artă, n-a fost stimulat niciodată prin asemenea observaţii sau printr-o imitare servilă a naturii. Ştim doar că mii şi zeci de mii de oameni trec pe lângă un lucru ce se oferă observaţiei şi că vine apoi cineva care, pe baza aceleiaşi observaţii, face descoperirea unei magnifice legi ştiinţifice. Fără îndoială că şi înaintea lui *Galilei* [Nota 1] mulţi au văzut în biserici candelabre legănându-se încoace şi încolo; dar a trebuit să vină acest spirit genial pentru a găsi, văzând acest lucru, legea mişcării pendulului, atât de importantă în fizică. "De n-ar fi ochiul meu solar, cum ar putea vedea el Soarele" [Nota 2], exclamă Goethe; prin aceasta, el vrea să spună că este în stare să privească în adâncurile naturii acela care are predispoziţia necesară pentru aceasta şi forţa creatoare de a vedea în realitatea dată mai mult decât simplele fapte exterioare. Acest lucru nu vor să-l înţeleagă oamenii. Impresionantele realizări pe care le datorăm genialului Goethe n-ar trebui confundate cu unele deficienţe ale cercetărilor sale, cauzate de nivelul limitat al experienţei din acea vreme. Goethe însuşi a caracterizat sub forma unei imagini foarte potrivite raportul dintre rezultatele cercetărilor sale ştiinţifice şi progresul cercetării în sine; despre acestea, el spune că sunt ca piesele unui joc de şah cu care el s-a încumetat, poate, să înainteze prea mult pe tablă, dar din care ar trebui să se ghicească planul jucătorului. Dacă reflectăm adânc la aceste cuvinte, atunci din sfera cercetărilor lui Goethe se înalţă în faţa noastră următoarea misiune: aceea de a merge pretutindeni pe urmele tendinţelor de care Goethe a fost însufleţit.

Rezultatele la care el însuşi a ajuns pot fi considerate doar ca exemple de felul cum el a încercat, cu mijloace limitate, să răspundă marilor sarcini ce-i stăteau în faţă. Noi trebuie să căutăm a rezolva aceste mari probleme ale sale în spiritul său, dar cu mijloacele noastre mai perfecţionate şi pe baza experienţei noastre mai bogate. În acest fel vor putea fi fecundate toate ramurile de cercetare cărora Goethe le-a acordat atenţie, ba chiar mai mult: ele vor purta o pecete unitară, vor fi nişte părţi ale unei mari concepţii unitare despre lume. Simpla cercetare filologică şi critică, a cărei utilitate ar fi o prostie s-o negăm, trebuie să fie întregită din această direcţie. Noi trebuie să intrăm în stăpânirea tezaurului de gânduri şi idei care zăcea în Goethe şi, pornind de aici, să desfăşurăm o muncă ştiinţifică pe baze noi.

În acest articol, sarcina mea va fi să arăt în ce măsură principiile pe care le-am dezvoltat aici îşi găsesc aplicarea pe tărâmul celei mai tinere şi totodată celei mai controversate dintre ştiinţe, estetica. Estetica, ştiinţa care se ocupă de artă şi de creaţiile ei, nu are mai mult de 100 de ani. Conştienţa deplină a faptului că inaugurează cu aceasta o nouă ramură a ştiinţei a avut-o pentru prima dată *Alexander Gottlieb Baumgarten* [Nota 3], în anul 1750. În aceeaşi epocă, întâlnim străduinţele lui *Winckelmann* [Nota 4] şi ale lui *Lessing* [Nota 5] de a ajunge să-şi formeze nişte judecăţi temeinice în unele probleme de principiu ale artei. Tot ceea ce s-a încercat pe acest tărâm înainte nu poate fi considerat nici cel mai elementar germen al acestei ştiinţe. Chiar şi marele *Aristotel* [Nota 6], acest colos spiritual care a exercitat o influenţă atât de hotărâtoare asupra tuturor ramurilor ştiinţei, a rămas cu totul steril în ceea ce priveşte estetica. El a exclus cu totul artele plastice din cercul preocupărilor sale, ceea ce dovedeşte, pur şi simplu, că el nu avea încă noţiunea de artă şi că, în afară de aceasta, el nu cunoştea nici un alt principiu în afară de cel al imitării naturii; lucru care, la rândul său, ne arată că el n-a înţeles niciodată misiunea pe care spiritul uman o are de îndeplinit prin creaţiile sal artistice.

Dar faptul că ştiinţa despre frumos s-a născut atât de târziu nu este întâmplător. Era imposibil ca ea să se nască mai înainte, pur şi simplu pentru că lipseau premisele şi condiţiile necesare. Care sunt aceste premise? Nevoia de artă este tot atât de veche ca şi omul, dar nevoia de a-i înţelege misiunea n-a putut să apară decât foarte târziu. Spiritul grec, care, în virtutea fericitei sale structuri, îşi găsea mulţumirea în realitatea imediat înconjurătoare, a dat naştere unei epoci artistice care constituie o culme; dar el a făcut aceasta în naivitatea lui elementară, fără să simtă nevoia de a-şi crea prin artă o lume în măsură să-i dea acea mulţumire sufletească pe care nimic altceva nu ne-o poate da. Grecul găsea în realitatea concretă tot ce-şi dorea; tuturor dorinţelor inimii sale, tuturor lucrurilor după care spiritul său înseta, natura le ieşea cu dărnicie în întâmpinare. Nici vorbă ca în inima lui să se nască dorul după ceva necunoscut, pe care în zadar l-am căuta în lumea din jurul nostru. Grecul încă nu se desprinsese de natură, de aceea, toate cerinţele lui puteau fi satisfăcute de ea. Întreaga lui fiinţă este împletită într-o indisolubilă unitate cu natura, ea creează în el şi ştie de aceea foarte bine ce trebuie să mai creeze în el, pentru a-l putea face să se simtă mulţumit. Astfel că la acest popor naiv arta constituia numai o prelungire a vieţii şi activităţii din sânul naturii, ea era crescută direct din natură. Ea răspundea aceloraşi nevoi pe care le satisfăcea şi mama sa, numai că într-un grad mai înalt. Iată care este explicaţia faptului că Aristotel nu cunoştea nici un alt principiu artistic mai înalt decât cel al imitării naturii. Nu era nevoie de mai mult, ci numai de a ajunge la măiestria naturii, fiindcă în natura însăşi exista izvorul care putea satisface toate dorinţele. Ceea ce nouă ne-ar părea gol şi lipsit de sens, simpla imitare a naturii, aici era absolut îndestulător. Noi ne-am dezvăţat a mai vedea în natura ca atare suprema realitate după care însetează spiritul nostru; iată de ce realismul simplist, care ne oferă realitatea nudă a acelei supreme realităţi, pe noi nu ne-ar mai putea satisface niciodată. Această epocă trebuia să vină. Ea era o necesitate pentru omenirea ce se dezvoltă mereu, urcând trepte tot mai înalte de desăvârşire. Omul a putut să rămână cu totul în sânul naturii numai atâta vreme cât nu a fost conştient de aceasta. Din clipa în care şi-a recunoscut în mod absolut limpede propriul său eu, din clipa în care şi-a dat seama că în interiorul său trăieşte o lume cel puţin la fel de importantă ca acea lume exterioară, el trebuia să se elibereze de cătuşele naturii.

De acum înainte, el nu i se mai putea supune întru totul, în aşa fel încât ea să se joace cu el cum vrea, în aşa fel încât ea să-i creeze necesităţile şi tot ea să i le satisfacă. Acum, el trebuia să păşească în faţa ei şi să i se opună ca fiinţă independentă de ea, şi prin aceasta el s-a desprins, de fapt, de ea, şi-a creat în interiorul său o nouă lume şi din aceasta izvorăşte acum dorul său; din aceasta vin dorinţele sale. Şi, bineînţeles, rămâne la voia întâmplării dacă aceste dorinţe, care iau naştere acum în afara Mamei Natură, pot fi satisfăcute de ea. În orice caz, astăzi omul este despărţit de realitate printr-o prăpastie foarte evidentă şi abia de acum înainte el trebuie să restabilească armonia, care odinioară era de o desăvârşire spontană. Aici este cauza tuturor conflictelor dintre ideal şi realitate, dintre ceea ce vrem şi ceea ce realizăm, într-un cuvânt, cauza a tot ceea ce duce sufletul uman într-un veritabil labirint spiritual. Natura ne apare neînsufleţită, lipsită de tot ceea ce simţim că există ca divin în interiorul nostru. Consecinţa imediat următoare este faptul că ne-am întors faţa de la tot ceea ce este natură, că fugim de tot ceea ce este realitate nemijlocită. Este tocmai contrariul a ceea ce întâlnim la greci. După cum aceştia din urmă găseau în natură totul, această concepţie despre lume nu găseşte absolut nimic în ea. Şi în această lumină trebuie să vedem şi Evul Mediu creştin. Pe cât de puţin a fost capabilă Antichitatea greacă să cunoască esenţa artei, pentru că n-a putut să înţeleagă rostul acesteia de a depăşi natura, de a crea o natură superioară celei pe care o percepem în mod nemijlocit, tot atât de puţin a fost capabilă să ajungă la o înţelegere a artei şi ştiinţa creştină a Evului Mediu, pentru că arta nu putea lucra, totuşi, decât cu mijloacele naturii, iar lumea erudiţilor nu putea pricepe cum se poate ca în sânul realităţii lipsite de divinitate să se creeze opere care să poată satisface spiritul ce însetează după divin. Dar nici aici neputinţa ştiinţei n-a dăunat evoluţiei artei. Pe când cea dintâi încă nu ştia cam ce să gândească despre toate acestea, au fost create cele mai minunate opere ale artei creştine. Filosofia, care în acea vreme ducea trena teologiei, a fost tot atât de puţin capabilă să-i găsească artei un loc în cadrul evoluţiei culturii, pe cât de puţin a fost în stare s-o facă marele idealist al grecilor, "divinul Platon". Căci *Platon* a declarat, pur şi simplu, că arta plastică şi cea dramatică sunt dăunătoare [Nota 7]. El avea atât de puţin o noţiune despre ce ar putea fi o misiune independentă a artei, încât muzicii îi acorda drept de existenţă numai pentru că stimula vitejia în luptă.

În epoca în care spiritul uman şi natura erau atât de intim legate între ele, nu era posibil să ia naştere estetica, dar ea nu putea lua naştere nici în epoca în care ele îşi stăteau faţă în faţă, ca nişte contrarii de neîmpăcat. Pentru naşterea esteticii a fost necesar să vină acea epocă în care omul, liber şi independent de cătuşele naturii, a putut să vadă spiritul în toată claritatea lui neumbrită, în care a reapărut însă deja şi posibilitatea unei noi uniri cu natura. Faptul că omul modern se situează pe un punct de vedere superior celui al grecilor îşi are cauzele sale bine întemeiate. Fiindcă în multitudinea de fapte întâmplătoare din care este alcătuită lumea în sânul căreia simţim că trăim, n-am putea găsi niciodată divinul, necesarul. În jurul nostru nu vedem nimic altceva decât fapte concrete, care ar putea fi, la fel de bine, şi altfel; nu vedem nimic altceva decât lucruri individuale, pe când spiritul nostru năzuieşte după ceea ce este general, după arhetipuri; nu vedem nimic altceva decât lucruri finite, pieritoare, pe când spiritul nostru năzuieşte după ceea ce este infinit, nepieritor, veşnic. Dacă ar fi, aşadar, ca spiritul uman înstrăinat de natură să se întoarcă la natură, această întoarcere trebuie să fie la altceva decât doar la acea sumă de fapte întâmplătoare. Iar această întoarcere este reprezentată de Goethe: întoarcere la natură, dar o întoarcere ce presupune întreaga bogăţie a spiritului care a evoluat între timp, care presupune culmile atinse de cultura epocii moderne.

Cu concepţiile lui Goethe este incompatibilă despărţirea fundamentală dintre natură şi spirit; el vrea să vadă în lume numai un singur Tot mare, un lanţ evolutiv unitar de fiinţe în cadrul căruia omul constituie o verigă, chiar dacă cea mai desăvârşită dintre toate. "Natură! Noi suntem înconjuraţi şi îmbrăţişaţi de ea, neputând să ieşim din ea, neputând să intrăm mai adânc în ea. Nerugată şi fără a ne preveni, ea ne răpeşte în cercul dansului ei şi ne face să ne tot învârtim în jocul ei ameţitor, până ce obosim şi-i cădem din braţe." [Nota 8] Şi în cartea despre Winckelmann: "Când natura sănătoasă a omului ar reacţiona ca un tot, când el s-ar simţi în lume ca în sânul unui tot mare, frumos, demn şi preţios, când o stare de armonioasă mulţumire i-ar produce o încântare pură, liberă; atunci universul, dacă s-ar putea percepe pe

sine, simţindu-se ajuns la ţinta lui, ar jubila până la cer şi ar admira culmea propriei sale deveniri esenţiale." [Nota 9] În aceasta constă adevăratul pas făcut de Goethe departe, mult dincolo de natura imediat accesibilă, fără ca prin aceasta el să se fi îndepărtat câtuşi de puţin de ceea ce este fiinţa naturii. Lui îi este cu totul străin ceea ce intuieşte chiar şi la oameni deosebit de înzestraţi: "Ciudăţenia de a simţi un fel de rezervă faţă de viaţa reală, de a se retrage numai în sine însuşi, de a-şi crea în sine însuşi o lume proprie şi a realiza în acest fel înspre interior tot ce este mai bun." [Nota 10] Goethe nu fuge de realitate pentru a-şi crea o lume abstractă de gânduri care nu au nimic comun cu realitatea; nu, el se cufundă în aceasta, pentru a găsi în veşnica schimbare, în devenirea şi mişcarea ei, legile ei neschimbătoare, el cercetează individualul pentru a vedea în el arhetipul. În acest fel s-a născut în spiritul său planta originară, tot aşa şi animalul originar, care nu sunt altceva decât ideea de plantă şi ideea de animal. Acestea nu sunt nişte noţiuni generale, goale, ce fac parte dintr-o teorie cenuşie, ci sunt temeliile fiinţiale ale organismelor, având un conţinut concret bogat, plin de viaţă şi perceptibil. Bineînţeles că perceptibil nu pentru simţurile exterioare, ci numai pentru acea facultate superioară de percepţie la care se referă Goethe în articolul despre "puterea de judecată intuitivă" [Nota 11]. Pentru Goethe, ideile sunt la fel de obiective cum sunt culorile şi formele lucrurilor, dar ele sunt perceptibile numai pentru cel a cărui capacitate de percepţie este organizată pentru asemenea percepţii, la fel cum culorile şi formele există numai pentru omul care posedă vederea, dar nu şi pentru orb. Dacă nu ne apropiem de realitatea obiectivă cu un spirit receptiv, deschis, aceasta nu ni se dezvăluie. Fără facultatea intuitivă de a percepe ideile, acestea rămân pentru noi un tărâm mereu inaccesibil. Mai adânc decât oricare altul a privit structura geniului goethean *Schiller* [Nota 12].

La 23 august 1794 [Nota 13], Schiller i-a explicat lui Goethe esenţa ce stă la temelia spiritului său, în următorii termeni: "Dumneavoastră luaţi natura în totalitatea ei atunci când vreţi să vedeţi particularul; dumneavoastră căutaţi ceea ce poate explica individualul în totalitatea modurilor ei concrete de a se manifesta. De la structura simplă vă înălţaţi, pas cu pas, spre una mai complicată, pentru a o reconstitui, în cele din urmă, genetic, pe cea mai complicată, omul, din materialele din care este clădit întregul edificiu al naturii. Prin faptul că-l replăsmuiţi imitând, ca să spunem aşa, natura, dumneavoastră căutaţi să pătrundeţi în tehnica ei ascunsă." Această activitate de replăsmuire ce imită natura este cheia înţelegerii concepţiei despre lume a lui Goethe. Dacă vrem să ne înălţăm cu adevărat la arhetipurile lucrurilor, la ceea ce este neschimbător în veşnica schimbare, nu trebuie să cercetăm ceea ce este rezultatul încheiat al unui proces, fiindcă acesta nu mai corespunde întru totul ideii care se revelează prin el. Trebuie să ne întoarcem înapoi la procesul devenirii sale, trebuie să surprindem natura la lucru. Acesta este înţelesul cuvintelor lui Goethe din articolul "Puterea de judecată intuitivă": "Dacă în viaţa morală ne înălţăm într-o regiune superioară şi ne apropiem de cea dintâi dintre esenţe, prin credinţă în Dumnezeu, virtute şi nemurire, în viaţa intelectuală lucrurile ar trebui să stea tot aşa: contemplând o natură veşnic creatoare, ar trebui să ne facem demni de a participa la operele ei. Căci, în ceea ce mă priveşte, am căutat în mod stăruitor să mă apropii de acel ceva tipic, arhetipal." Arhetipurile goetheene nu sunt, aşadar, nişte scheme goale, ci sunt forţele ce acţionează în dosul fenomenelor şi faptelor concrete.

Aceasta este "natura mai înaltă din natură", pe care Goethe vrea să o ia în stăpânire. Vedem de aici că realitatea, aşa cum se oferă ea simţurilor noastre, nu este, în nici un caz, ceva la care omul ajuns pe o treaptă de cultură mai înaltă să se poată opri. Numai dacă spiritul uman trece dincolo de această realitate, spărgând coaja şi ajungând la miez, numai atunci poate el ajunge să vadă care este resortul intim al acestei lumi. Niciodată nu vom mai putea afla mulţumire în lucrul individual, particular, ci numai în ceea ce este general. La Goethe, aceasta se manifestă sub cea mai desăvârşită formă posibilă. Ceea ce rămâne valabil şi în cazul lui este faptul că realitatea, lucrul individual, particular, nu-i oferă spiritului modern nici o mulţumire, pentru că noi nu recunoaştem deja în acesta, ci abia când am ajuns dincolo de el, suprema realitate pe care o venerăm ca pe ceva de natură divină şi pe care în ştiinţă o numim idee. În timp ce simpla experienţă concretă nu poate să ducă la împăcarea contrariilor, de vreme ce ea este, fără îndoială, în posesia realităţii, dar încă nu posedă ideea, nici ştiinţa nu poate ajunge la această împăcare, de vreme ce ea posedă, desigur, ideea, dar nu mai posedă realitatea. Între acestea două, omul are nevoie de o a treia lume: o lume în care individualul şi nu doar întregul este deja idee, o lume în care individualul este astfel constituit încât în structura lui intimă să fie prezent caracterul de generalitate şi necesitate. Dar o asemenea lume nu există în realitatea concret-senzorială, o asemenea lume omul trebuie să şi-o creeze el însuşi şi această lume este lumea artei: o a treia lume necesară, alături de cea a simţurilor şi cea a raţiunii.

Şi tocmai înţelegerea artei drept această a treia lume este misiunea pe care estetica trebuie să şi-o pună în faţă. Divinul care nu există în lucrurile din natură trebuie să fie sădit în acestea de omul însuşi şi în aceasta constă înalta misiune ce le revine artiştilor. Ei trebuie să aducă, aş zice, împărăţia lui Dumnezeu pe acest Pământ. Aceasta o putem, fără îndoială, numi aşa: misiunea religioasă a artei o exprimă Goethe – în cartea despre Winckelmann – prin următoarele cuvinte minunate:

"Prin faptul că se află pe culmea cea mai înaltă a naturii, omul se priveşte pe sine, la rândul său, ca pe o întreagă natură, care trebuie să scoată la iveală din ea însăşi o nouă culme. El se dezvoltă în acest scop, împodobindu-se cu toate perfecţiunile şi virtuţile, creând distincţie, ordine, armonie şi sens şi înălţându-se în cele din urmă până la actul creării operei de artă, care ocupă un loc strălucit, alături de celelalte fapte şi opere ale sale. O dată creată, o dată ce stă în realitatea ei ideală, în faţa lumii, opera de artă are un ecou ce nu se mai stinge niciodată; ea exercită influenţa supremă fiindcă, dezvoltându-se spiritual din acţiunea tuturor forţelor, ea însăşi preia tot ceea ce este splendid, demn de veneraţie şi iubire, şi, însufleţind forma umană, îl înalţă pe om deasupra lui însuşi, încheie cercul vieţii şi faptelor lui şi-l îndumnezeieşte pentru momentul prezent în care sunt cuprinse atât trecutul, cât şi viitorul. De asemenea sentimente erau mişcaţi cei care priveau statuia lui Jupiter Olimpianul, aşa cum ne-o putem imagina din descrierile, informaţiile şi mărturiile celor vechi. Zeul devenise om, pentru a-l înălţa pe om pe treapta de zeu. Priveai cea mai înaltă formă a demnităţii şi te simţeai entuziasmat de suprema frumuseţe."

Prin aceste cuvinte i se recunoştea artei înalta ei importanţă pentru progresul vieţii spirituale a omenirii. Şi este semnificativ pentru impresionantul ethos al poporului german faptul că în sânul lui au mijit zorii înţelegerii acestui adevăr, este semnificativ faptul că de un secol încoace toţi folosofii germani se străduiesc să găsească cea mai demnă formă ştiinţifică pentru a exprima felul deosebit în care, în opera de artă, spiritualul se contopeşte cu naturalul, idealul cu realul. Misiunea esteticii nici nu este alta decât aceea de a înţelege această contopire în esenţa ei şi de a o analiza în formele individuale ale artei. Meritul de a fi pus problema în felul arătat de noi aici şi de a fi adus, de fapt, în discuţie, prin aceasta, toate problemele fundamentale de estetică, revine lucrării lui *Kant* [Nota 14]" Critica puterii de judecată", apărută în 1790, de a cărei problematică Goethe s-a simţit imediat atras. Totuşi, în ciuda seriozităţii muncii ce fusese depusă pentru elucidarea acestei probleme, noi trebuie să mărturisim astăzi că nu posedăm încă o soluţie satisfăcătoare din toate punctele de vedere a sarcinilor esteticii.

Vechiul maestru al esteticii noastre, pătrunzătorul gânditor şi critic *Friedrich Theodor Vischer* [Nota 15], a rămas convins până la sfârşitul vieţii sale că este adevărat ceea ce el spusese odată: "Estetica este încă la începuturile ei." [Nota 16] Prin aceasta, el recunoştea că toate eforturile ce fuseseră făcute în acest domeniu, inclusiv propria lui Estetică în cinci volume, merseseră mai mult sau mai puţin pe căi greşite. Chiar aşa este. Şi aceasta numai pentru că – dacă-mi este îngăduit să-mi exprim aici propria convingere – germenii rodnici lăsaţi de Goethe pe acest tărâm au fost desconsideraţi, pentru că el n-a fost luat în serios atunci când era vorba de preocupările lui ştiinţifice. Dacă acestea ar fi fost luate în serios, s-ar fi dezvoltat, pur şi simplu, ideile lui Schiller, care au luat naştere în acesta sub influenţa contactului cu geniul lui Goethe şi pe care le-a aşternut pe hârtie în "Scrisorile despre educaţia estetică a omenirii" [Nota 17]. Nici aceste scrisori nu sunt luate în considerare de mulţi dintre esteticienii ce se ocupă de sistematizări şi, totuşi, ele fac parte dintre cele mai importante realizări ale estetici de până acum. Schiller porneşte de la Kant. Acest filosof a precizat în mai multe privinţe natura frumosului. El cercetează mai întâi cauza

mulţumirii pe care o resimţim sub influenţa operelor de artă frumoase. El consideră că această senzaţie este deosebită de oricare alta. S-o comparăm cu plăcerea pe care o simţim când avem de-a face cu un obiect căruia îi datorăm satisfacerea unei nevoi a fiinţei noastre. Plăcerea pe care o simţim atunci este de o cu totul altă natură. Această plăcere este strâns legată de dorinţa după existenţa obiectului respectiv. Plăcerea cauzată de folosul datorat acestui obiect dispare din momentul în care acest folos însuşi nu mai există. Cu plăcerea pe care o simţim sub influenţa frumosului lucrurile stau altfel. Această plăcere nu are nimic de-a face cu posesia, cu existenţa obiectului. Ea nici nu rezidă în obiectul însuşi, ci numai în reprezentarea acelui obiect. În timp ce în cazul utilului apare imediat nevoia de a transpune reprezentarea în realitate, în cazul frumosului suntem mulţumiţi cu simpla imagine. Iată de ce Kant numeşte plăcerea pe care ne-o provoacă frumosul plăcere neînsufleţită de nici un interes real, "plăcere dezinteresată" [Nota 18]. Ar fi însă absolut greşită părerea că prin aceasta se neagă frumosului orice utilitate: este exclusă numai utilitatea exterioară. Şi de aici se naşte cea de-a doua explicaţie a frumosului: "Este o formă modelată potrivit cu propriul ei scop intrinsec, fără a servi însă unui scop exterior." Când percepem un alt lucru din natură sau un produs al tehnicii umane, raţiunea noastră vine şi întreabă care este scopul şi utiltatea acestuia. Şi ea nu este mulţumită până ce nu i s-a răspuns la întrebarea "ce scop" zace în obiectul însuşi şi nu este nevoie ca raţiunea să treacă dincolo de acesta. De aici porneşte Schiller. Şi el face acest lucru împletind în acest raţionament ideea de libertate, într-un fel ce aduce omagiul suprem întregii naturi umane. Mai întâi, Schiller pune faţă în faţă două impulsuri umane care se manifestă fără încetare. Cel dintâi este aşa-numitul impuls material, spre materie sau nevoia de a ţine simţurile deschise în faţa lumii exterioare ce tinde să-şi reverse influenţele asupra lor. În acest caz, un conţinut bogat năvăleşte asupra noastră, dar fără ca noi să putem exercita vreo influenţă hotărâtoare asupra naturii sale. Aici, totul se petrece cu necesitate absolută. Ceea ce percepem este determinat din exterior; aici suntem neliberi, subordonaţi, trebuie să ne supunem, pur şi simplu, poruncii dictate de necesitatea naturală. Al doilea impuls este impulsul spre formă. În haosul încâlcit al conţinutului dat de percepţii, raţiunea este aceea care introduce legea şi ordinea. Prin activitatea ei, rezultatele experienţei concrete sunt încadrate într-un sistem. Dar nici aici nu suntem liberi, îşi dă seama Schiller. Fiindcă în această activitate a ei, raţiunea este supusă legilor neschimbătoare ale logicii. După cum în primul caz suntem supuşi puterii exercitate de necesitatea naturală, aici suntem supuşi necesităţii logice. Între acestea două, libertatea caută un loc unde să se refugieze. Schiller arată că acesta este pentru ea tărâmul artei, făcând analogia dintre artă şi jocul copilului. În ce constă esenţa jocului? Copilul ia obiecte din realitate şi le transformă, în raporturile lor, în mod arbitrar. La această activitate de remodelare a realităţii nu avem o lege a necesităţii logice căreia să i se supună, ca atunci când construim, de exemplu, o maşină, fiind nevoiţi să ne supunem cu stricteţe legilor logice, ci întreaga activitate slujeşte numai şi numai unei nevoi subiective. Copilul care se joacă face ca lucrurile să intre în anumite raporturi care îi produc bucurie; el nu se supune nici unui fel de constrângere. El nu ţine seama de necesitatea naturală, biruind constrângerea prin faptul că foloseşte lucrurile pe care ea i le oferă numai şi numai după voia lui. Dar el nu se simte dependent nici de necesitatea logică, fiindcă ordinea pe care o introduce el în lucruri este creaţia sa. Aşadar, cel care se joacă imprimă realităţii propria sa subiectivitate şi apoi, la rândul său, el îi conferă acesteia din urmă realitate obiectivă. Cele două impulsuri au încetat să mai lucreze în mod izolat; ele s-au contopit într-unul singur, şi prin aceasta au devenit libere. Naturalul este ceva spiritual, spiritualul este ceva natural. Dar Schiller, poetul libertăţii, vede în artă, tot astfel, numai un joc liber al omului, dar pe o treaptă superioară, şi exclamă plin de entuziasm: "Omul este pe de-a-ntregul om numai atunci când el se joacă, ... şi el se joacă numai atunci când este om în înţelesul deplin al cuvântului." [Nota 19] Acest impuls ce stă la baza artei este numit de Schiller impuls spre joacă. Acesta creează în artist nişte opere care satisfac raţiunea noastră deja prin existenţa lor concret-sensibilă. Şi, pe această treaptă, natura din om lucrează, totodată, în mod spiritual, iar spiritualul său lucrează în mod natural. Natura este înălţată pe treapta spiritului, spiritul se cufundă în natură. Prin aceasta, cea dintâi este înnobilată, cel de pe urmă este făcut să coboare din înălţimea lui inaccesibilă simţurilor în lumea vizibilă. De aceea, operele care iau naştere în acest fel nu sunt, bineînţeles, cu totul fidele naturii, pentru că în realitate spiritul şi natura nu se suprapun niciodată; aşadar, dacă vom compara operele de artă cu operele naturii, ele ne vor apărea ca simplă aparenţă. Dar ele trebuie să fie aparenţă, pentru că altfel n-ar fi adevărate opere de artă. În ceea ce priveşte noţiunea de aparenţă, aşa cum este folosită ea în acest context, Schiller atinge, ca estetician, culmi încă neatinse, nedepăşite. Pe această bază ar fi trebuit să se clădească mai departe şi rezolvarea, în primă instanţă numai unilaterală, a problemei frumosului, ar fi trebuit dusă mai departe prin luarea în considerare a ideilor estetice ale lui Goethe. În loc de aceasta, *Schelling* [Nota 20] intervine cu o concepţie fundamentală total eronată şi deschide drum unei erori din mrejele căreia estetica germană nu a mai reuşit să iasă. La fel ca întreaga filosofie modernă, şi Schelling consideră că misiunea năzuinţei supreme a omului este aceea de a ajunge la arhetipurile eterne ale lucrurilor. Spiritul trece dincolo de lumea reală şi se ridică în înălţimile unde tronează Divinul. Acolo i se revelează întreg Adevărul şi întreg Frumosul. Numai ceea ce este veşnic este adevărat şi, de asemenea, frumos. După Schelling, adevărata Frumuseţe o poate vedea, aşadar, numai acela care se înalţă pe treapta Adevărului suprem, fiindcă ele sunt, de fapt, unul şi acelaşi lucru. Întreaga frumuseţe a lumii sensibile este numai un slab reflex al acelei infinite frumuseţi pe care niciodată n-o putem percepe cu simţurile. Vedem, aşadar, care ar fi concluzia ce se desprinde până la urmă. Opera de artă este frumoasă nu prin ea însăşi, ea nu constituie un scop în sine, ci ea este frumoasă deoarece copiază ideea de Frumos. Şi atunci, o consecinţă a acestei concepţii este faptul că atunci conţinutul artei este acelaşi cu conţinutul ştiinţei, pentru că amândouă se întemeiază pe Adevărul etern, care este, totodată, şi Frumosul. Pentru Schelling, arta nu este altceva decât ştiinţa care a devenit obiectivă. Esenţialul aici este: Ce anume din opera de artă ne produce plăcere? În această concepţie, plăcerea ne-o produce numai ideea exprimată. Imaginea concret-sensibilă este numai mijloc de expresie, forma în care se exprimă un conţinut suprasensibil. Şi aici, toţi esteticienii merg pe linia idealistă a lui Schelling. Eu, de exemplu, nu pot fi de acord cu ceea ce crede cel mai nou istoric şi sistematician pe tărâmul esteticii, *Eduard von Hartmann* [Nota 21], că *Hegel* [Nota 22] l-ar fi depăşit în mod esenţial pe Schelling în acest punct. Spun în acest punct, pentru că există multe altele în care îl depăşeşte în mod considerabil. Dar şi Hegel spune [Nota 23]: "Frumosul este apariţia ideii în formă concret-sensibilă." Prin aceasta, mărturiseşte că şi pentru el esenţialul în artă este ideea exprimată. Şi mai clar reiese acest lucru din următoarele cuvinte: "Scoarţa tare a naturii şi a lumii obişnuite îi îngreunează spiritului calea către idee mai mult decât operele de artă." Nu-i aşa, aici se spune în mod clar că scopul artei este identic cu acela al ştiinţei, şi anume acela de a ajunge la idee.

Potrivit acestei concepţiii, arta nu face altceva decât să se străduiască să exprime sub formă concret-sensibilă, perceptibilă, ceea ce ştiinţa exprimă în mod nemijlocit sub formă logică. Friedrich Theodor Vischer numeşte frumosul "manifestarea ideii" [Nota 24] şi prin aceasta pune şi el semnul egalităţii între conţinutul artei şi adevăr. Puteţi obiecta aici orice, dar cine crede că esenţa frumosului constă în ideea exprimată, nu o poate despărţi deloc de Adevăr. Şi atunci nu-ţi poţi da seama ce misiune proprie are arta, care să difere de aceea a ştiinţei. Fiindcă ceea ce ne oferă ea aflăm pe calea gândirii într-o formă mai pură, mai directă, nu acoperită mai întâi de un văl concret-sensibil. Dacă te situezi pe poziţiile acestei estetici, numai prin sofism scapi de concluzia, compromiţătoare, de fapt, că, în artele plastice, alegoria, iar, în arta literară, poezia didactică, ar fi cele mai înalte forme de artă. Această estetică nu poate înţelege rostul de sine stătător al artei. Tocmai de aceea s-a dovedit stearpă. Nu trebuie să mergem însă prea departe şi să renunţăm la orice încercare de a găsi o estetică necontradictorie. În acest sens, merg prea departe cei care vor să transforme întreaga estetică într-o istorie a artei. Ar însemna că această ştiinţă, nesprijinindu-se pe nici un fel de principii autentice, n-ar putea fi altceva decât o colecţie de însemnări despre artişti şi operele lor, pe marginea cărora se fac observaţii mai mult sau mai puţin inteligente, dar care, izvorând în întregime din arbitrariul raţionamentului subiectiv, sunt lipsite de orice valoare. Unii au mai încercat să se apropie de estetică şi din cealaltă direcţie, opunându-i un fel de fiziologie a gustului. Ei caută să analizeze cazurile cele mai simple, cele mai elementare în care avem o senzaţie de plăcere şi să ajungă apoi la cazuri din ce în ce mai complicate, pentru a opune astfel "esteticii de sus în jos" o "estetică de jos în sus". Pe această cale a mers *Fechner* în cartea sa "Şcoală premergătoare esteticii" [Nota 25]. Este de neînţeles cum poate găsi adepţi o asemenea lucrare la un popor care a avut un Kant.

Adică estetica să pornească de la analiza senzaţiei de plăcere, ca şi cum orice senzaţie de plăcere ar fi implicit o senzaţie artistică şi ca şi cum noi am putea deosebi natura estetică a unei senzaţii de plăcere de o altă senzaţie oarecare prin altceva decât prin obiectul care a produs-o. Noi ştim doar că o plăcere este o senzaţie estetică numai în cazul în care recunoaştem obiectul drept frumos, fiindcă, din punct de vedere psihologic, ca plăcere, plăcerea estetică nu se deosebeşte întru nimic de o alta. Esenţialul e întotdeauna cunoaşterea obiectului. Prin ce devine un obiect frumos? Aceasta este întrebarea fundamentală a întregii estetici.

O scoatem la capăt cu această problemă mult mai bine decât "esteticienii de jos", dacă pornim de la Goethe. *Merck* caracterizează odată activitatea lui Goethe prin cuvintele [Nota 26]: "Năzuinţa ta, direcţia ta de neabătut este aceea de a da realului o înfăţişare poetică; ceilalţi caută să înfăptuiască aşa-numitul poetic, imaginativul, şi de aici nu rezultă decât prostii." Prin aceasta s-a spus cam acelaşi lucru cu ceea ce exprimă cuvintele lui Goethe însuşi, în partea a II-a din "Faust": "Tu cugetă la Ce, dar şi mai mult la Cum." [Nota 27] Se spune aici în mod clar care este esenţialul în artă. Nu o întrupare a suprasensibilului, ci o remodelare a realului senzorial. Realul nu trebuie să coboare pe treapta de mijloc de expresie: nu, el trebuie să rămână în independenţa lui deplină; numai că trebuie să i se dea o nouă înfăţişare, o înfăţişare în care să ne satisfacă. Prin faptul că noi scoatem o entitate individuală oarecare din ambianţa sa şi o aşezăm în faţa ochilor noştri în această situaţie de izolare, multe ne vor putea părea imediat de neînţeles la ea. Nu o putem pune de acord cu noţiunea, cu ideea pe care în mod necesar trebuie să i-o punem la bază. Fiindcă alcătuirea sa în realitate nu este doar consecinţa legităţii sale proprii, ci realitatea limitrofă o determină în mod nemijlocit. Dacă obiectul s-ar fi putut dezvolta în mod liber şi independent, neinfluenţat de alte lucruri, numai atunci el şi-ar manifesta propria sa idee. Această idee care stă la baza obiectului, dar în realitate e împiedicată să se dezvolte liber, trebuie s-o ia în stăpânirea artistul şi s-o facă să se dezvolte. El trebuie să găsească în obiect punctul din care un lucru poate fi dezvoltat în forma sa cea mai desăvârşită, dar până la care în natura însăşi nu se poate dezvolta. Fiindcă, în fiecare dintre lucrurile ei particulare, ea rămâne în urma intenţiilor ei; alături de această plantă, ea creează o a doua, o a treia ş.a.m.d., mereu; nici una nu dă viaţă concretă ideii depline; una dă viaţă unui aspect, alta, altui aspect, după cum permit împrejurările. Artistul trebuie să caute însă ceea ce îi pare a fi intenţia naturii. Şi la aceasta se gândea Goethe atunci când spunea: "Eu nu mă opresc până ce nu găsesc un punct pregnant, din care se pot dezvolta multe." [Nota 28] În cazul creaţiei artistului, întreaga formă exterioară a operei sale, trebuie să exprime întreaga parte interioară, pe când la un produs al naturii aceasta rămâne întotdeauna datoare conţinutului interior şi numai spiritul uman căutător este cel care urmează să-l cunoască. Iată, aşadar, că legile după care lucrează artistul nu sunt altceva decât legile eterne ale naturii, dar pure, neinfluenţate de nici un impediment din afară. Creaţiile artei au, aşadar, la bază nu ceea ce este, ci ceea ce ar putea să fie, nu realul, ci posibilul. Artistul creează după aceleaşi principii după care creează natura; dar el se ocupă, potrivit cu aceste principii, de lucruri individuale, în vreme ce, ca să folosim un cuvânt al lui Goethe [Nota 29], naturii nici nu-i pasă de lucrurile individuale. "Ea clădeşte mereu şi distruge mereu", pentru că nu vrea să atingă perfecţiunea printr-un exemplar individual, ci prin totalitate. Conţinutul unei opere de artă este un anumit conţinut real, concret-sensibil – acesta este acel "ce" despre care vorbeam; prin forma pe care i-o dă artistul, năzuinţa acestuia este aceea de a întrece natura în ceea ce priveşte propriile ei intenţii, de a realiza ceea ce poate fi realizat cu mijloacele şi legile ei într-un grad mai înalt decât este în stare ea însăşi s-o facă.

Obiectul pe care artistul îl pune în faţa noastră este mai desăvârşit decât prin existenţa lui în natură; dar el nu posedă o altă perfecţiune decât pe a sa proprie. În această depăşire a obiectului, dar numai pe baza a ceea ce zace ascuns în el, constă esenţa frumosului. Frumosul nu este, aşadar, ceva artificial; şi Goethe poate să spună, pe bună dreptate: "Frumosul este o manifestare a unor legi tainice ale naturii, care fără el ar fi rămas pe veci ascunse", sau, altundeva: "Cel căruia natura începe să-i dezvăluie taina ei vădită, acela simte un dor nestăvilit după interpreta ei cea mai demnă, arta." [Nota 30] Aşa cum putem spune că frumosul este ceva ireal, neadevărat, o simplă aparenţă, fiindcă ceea ce este el nu se găseşte nicăieri în natură, la acel grad de perfecţiune, tot astfel putem spune: frumosul este mai adevărat decât natura, fiindcă el este ceea ce natura vrea să fie, dar este împiedicată a fi. În legătură cu această problemă a realităţii artei, Goethe spune: "Poetul – şi putem foarte bine extinde cuvintele sale asupra întregii arte – e nevoit să reproducă. Nivelul suprem de perfecţiune pe care această activitate îl poate atinge este acela când descrierile ei, graţie spiritului, sunt atât de pline de viaţă încât oricine le poate lua drept realităţi." Goethe este de această părere: "În natură, nu există nimic frumos care să nu fie motivat ca fiind adevărat din punct de vedere al legilor naturii." [Nota 31] Iar reversul aparenţei, depăşirea de sine a fiinţei însăşi, este exprimat, ca părere a lui Goethe, în "Maxime în proză", nr. 978: "În floare, legea vegetală apare sub forma ei senzorială cea mai desăvârşită şi trandafirul n-ar fi decât, iarăşi, momentul culminant al acestei apariţii senzoriale. Fructul nu poate fi niciodată frumos, pentru că în cazul lui legea vegetală se retrage iarăşi în sine (legea pură)." Ei bine, ni se spune aici în mod absolut clar că acolo unde se dezvoltă şi se manifestă ideea, apare frumosul, adică acolo unde percepem legea în mod nemijlocit în forma sa exterioară de manifestare; dimpotrivă, acolo unde, ca în fruct, forma interioară de manifestare apare informă şi greoaie, pentru că nu revelează nimic din legea care stă la baza formării plantei, obiectul din natură încetează a mai fi frumos. Iată de ce în aceeaşi maximă se spune în continuare: "Legea care se manifestă în formă sensibilă, în cea mai mare libertate, potrivit cu condiţiile care-i sunt cele mai proprii, dă naştere frumosului obiectiv, care, bineînţeles, trebuie să găsească subiectivităţi demne de el care să-l sesizeze." Şi această părere a lui Goethe reiese cum nu se poate mai clar din următoarea afirmaţie pe care o găsim în "Convorbirile" cu Eckermann (III.108) [Nota 32]: "Artistul trebuie, desigur, să copieze natura în amănunt, cu fidelitate şi veneraţie... dar în regiunile superioare ale activităţii artistice creatoare prin care o imagine devine cu adevărat imagine, el desfăşoară un joc liber şi aici el are chiar dreptul de a trece la ficţiuni." Goethe consideră că cea mai înaltă misiune a artei este aceasta [Nota 33]: "a oferi prin mijlocirea aparenţei iluzia unei realităţi mai înalte. Este însă greşită încercarea de a realiza aparenţa atât de insistent până când, în sfârşit, rămâne o realitate comună."

Să ne întrebăm acum care este cauza plăcerii pe care ne-o produc operele de artă. Înainte de toate, trebuie să ne fie limpede că plăcerea care îşi găseşte împlinirea în obiectele frumosului nu este cu nimic mai prejos decât plăcerea pur intelectuală pe care ne-o produce spiritul pur. Este întotdeauna semn de hotărâtă decadenţă a artei când se caută misiunea ei în simplul amuzament, în satisfacerea unei plăceri mărunte. Cauza bucuriei pe care ne-o produc obiectele de artă nu poate fi decât aceea prin care lumea ideilor ne face să avem acea senzaţie de înălţare plină de bucurie care îl ridică pe întregul om deasupra lui însuşi. Ce face ca lumea ideilor să ne ofere o asemenea senzaţie de mulţumire? Nimic altceva decât cerească linişte şi desăvârşire interioară ce zac în ea. Nici o contradicţie, nici o notă discordantă nu se mişcă în lumea de idei ce se înalţă în interiorul propriei noastre fiinţe, pentru că este ceva infinit în sine. Tot ceea ce face ca acest tablou să fie desăvârşit zace în el însuşi. Această desăvârşire proprie lumii ideilor este cauza senzaţiilor noastre de înălţare atunci când ne aflăm în faţa ei. Dacă este ca frumosul să ne prilejuiască o stare de înălţare similară, el trebuie să fie construit după modelul ideii. Şi aceasta este cu totul altceva decât ceea ce vor să arate esteticienii germani idealizanţi. Aceasta nu este "ideea ce apare în formă sensibilă", ci tocmai invers, "o realitate sensibilă ce apare sub forma ideii". Conţinutul frumosului, materialul ce stă la baza acestuia, este, aşadar, întotdeauna ceva real, o realitate nemijlocită, iar forma sa de manifestare este aceea a ideii. Vedem, aşadar, că este adevărat tocmai contrariul a ceea ce afirmă estetica germană; aceasta a răsturnat, pur şi simplu, lucrurile cu capul în jos. Frumosul nu este Divinul în veşmânt real-sensibil; nu, el este real-sensibilul într-un veşmânt divin. Artistul nu aduce Divinul pe Pământ prin faptul că-i dă posibilitatea de a se revărsa în lume, ci prin faptul că înalţă lumea în sfera Divinului. Frumosul este aparenţă pentru că face ca în faţa simţurilor noastre să apară ca prin farmec o realitate care, ca atare, se prezintă ca o lume ideală. Cugetă la *ce*, dar mai mult cugetă la *cum*, fiindcă esenţialul se găseşte în acest *cum*. *Ce*-ul rămâne ceva concret-sensibil, dar *cum*-ul formei de manifestare devine ceva ideal. Acolo unde această formă ideală de manifestare în sensibil apare cel mai bine, acolo şi măreţia artei este cea mai împlinită. Goethe spune în acest sens [Nota 34]:

"Poate că măreţia artei apare în modul cel mai pregnant în muzică, fiindcă aceasta nu are nici un fel de materie, de material de care ar trebui să ţină seama. Ea este în întregime formă şi conţinut şi înalţă şi înnobilează tot ceea ce exprimă."

Aşadar, acea estetică pornind de la definiţia: "frumosul este o realitate concret-sensibilă care ni se înfăţişează ca şi cum ar fi o idee" nu s-a născut încă. Ea trebuie să fie creată. Ea poate fi numită de acum înainte "estetica concepţiei goetheene despre lume". Şi aceasta este estetica viitorului. Unul dintre aceia care, foarte recent, au încercat să elaboreze o estetică, Eduard von Hartmann, care în filosofia sa asupra frumosului [Nota 35] a creat o operă excelentă, mai înalţă încă osanale vechii erori, prin care conţinutul frumosului ar fi ideea. El spune în mod absolut corect că noţiunea fundamentală de la care trebuie să pornească orice estetică este noţiunea de aparenţă estetică. Da, dar oare apariţia lumii ideilor ca atare poate fi considerată vreodată aparenţă! Doar ideea este Adevărul suprem; când ea apare, apare, pur şi simplu, ca Adevăr, şi nu ca aparenţă. Avem de-a face cu o veritabilă aparenţă atunci când naturalul, individualul, apare într-un veşmânt veşnic, nepieritor, înzestrat cu caracterul de idee; fiindcă tocmai pe acesta nu-l posedă el în lumea real-concretă.

Înţeles în acest fel, artistul ne apare ca un continuator al activităţii pe care o desfăşoară Spiritul Cosmic; el continuă Creaţiunea de acolo unde acesta o lasă din mână. El ne apare intim înfrăţit cu Spiritul Cosmic, iar arta, drept o continuare liberă a activităţii creatoare a naturii. Prin aceasta, artistul se înalţă deasupra vieţii reale obişnuite şi ne înalţă o dată cu el şi pe noi, cei care ne adâncim în creaţiile lui. El nu creează pentru lumea cea limitată şi pieritoare, ci o depăşeşte. Goethe, în poezia "Apoteoza artistului", o pune pe muză să-i strige artistului această părere a lui, în aceşti termeni:

"Astfel, ce face omul nobil cu putere se răsfrânge
Asupra semenilor, secole întregi:
Căci ceea ce un om bun poate-atinge
Nu este de atins în spaţiul strâmt al unei singure vieţi.
De aceea, el trăieşte dincolo de-al său mormânt
Şi acţionează încă, parcă-ar mai trăi;
Cu fapta bună, cu al său frumos cuvânt,
Nemuritor el tinde, aşa cum, muritor, el năzui.
Aşa trăieşti şi tu (artist) prin timpul infinit;
De nemurire bucură-te, în sfârşit."

Această poezie exprimă cum nu se poate mai bine ideea goetheană despre această, aş zice, misiune cosmică a artistului. Cine a înţeles arta cu o profunzime similară aceleia a lui Goethe, cine a ştiut să-i confere asemenea măreţie! Când el spune: "Înaltele opere de artă au fost create totodată şi ca supreme opere ale naturii, făcute de oameni după legi adevărate şi naturale. Tot ceea ce este arbitrar, tot ceea ce este imaginar dispare; aici este necesitate, aici este Dumnezeu..." [Nota 36], aceste cuvinte definesc îndeajuns întreaga profunzime a concepţilor lui. O estetică în spiritul său fără îndoială că nu poate fi eronată. Şi această afirmaţie va fi valabilă şi pentru multe alte capitole ale ştiinţei noastre moderne.

Când *Walther von Goethe* [Nota 37], ultimul descendent al poetului, a murit, la 15 aprilie 1885, şi când comorile casei Goethe au devenit accesibile naţiunii, poate că mulţi au dat din umeri văzând zelul cu care erudiţii au adunat până şi cele mai neînsemnate resturi din ceea ce lăsase Goethe, păstrându-le ca pe nişte relicve de preţ, care în nici un caz nu trebuiau desconsiderate pe tărâmul cercetării. Dar geniul lui Goethe este inepuizabil, el nu poate fi cuprins dintr-o privire; de el ne putem apropia tot mai mult numai abordându-l din diferite direcţii. Şi în acest scop, totul ne poate fi de folos. Iar ceea ce, ca lucru izolat, ne pare lipsit de valoare, dobândeşte importanţă şi sens atunci când îl privim în contextul vastei concepţii despre lume a poetului. Numai dacă parcurgem întreaga bogăţie a manifestărilor de viaţă prin care s-a exprimat acest spirit universal, numai atunci apare în faţa sufletului nostru esenţa fiinţei lui, tendinţa de care a fost însufleţit, din care izvorăşte tot ceea ce el a fost şi a făcut şi care reprezintă o culme a omenescului. Numai dacă această tendinţă devine un bun comun al tuturor celor ce năzuiesc spre spiritual, când va deveni generală credinţa că noi nu trebuie să înţelegem concepţia despre lume a lui Goethe, ci că noi trebuie să trăim în ea şi ea să trăiască în noi, numai atunci Goethe îşi va fi împlinit misiunea. Această concepţie despre lume trebuie să fie pentru toţi membrii poporului german, şi mult mai departe de hotarele acestei naţiuni, semnul sub care toţi pot să se întâlnească şi să se recunoască pe tărâmul unei năzuinţe comune.

Câteva observaţii

La pagina 16 şi urm. Aici e vorba despre estetică drept ştiinţă independentă. Putem găsi, bineînţeles, consideraţii despre artă la multe spirite de frunte ale epocilor mai vechi. Cineva care ar scrie istoria esteticii nu ar putea însă trata toate acestea decât aşa cum este tratată în mod obiectiv întreaga căutare filosofică a omenirii, până la începutul real al filozofiei din Grecia antică, începând cu Thales [Nota 38].

La paginile 20 şi 21. Ar putea să frapeze faptul că în aceste consideraţii se spune: gândirea medievală nu găseşte "absolut nimic" în natură. Ar putea fi citaţi aici, ca argument contrar, marii gânditori şi mistici ai Evului Mediu. Numai că o asemenea obiecţie are la bază o înţelegere total greşită. Aici nu se spune că gândirea medievală n-a fost în stare să-şi formeze noţiuni despre importanţa percepţiei ş.a.m.d., ci numai că în acea vreme spiritul uman era orientat spre spiritualul ca atare, în forma lui originar-proprie, şi nu simţea nici o înclinaţie de a se ocupa de fenomenele concret-individuale din natură.

La pagina 27. Prin "concepţia fundamentală total eronată" a lui Schelling nu înţeleg deloc ridicarea spiritului "spre culmile unde tronează divinul", ci aplicarea făcută de Schelling la studierea artei. Trebuie să scoatem acest lucru în evidenţă în mod deosebit, pentru ca cele spuse aici împotriva lui Schelling să nu fie confundate cu criticile care circulă în prezent în multe locuri, îndreptate împotriva acestui filosof şi a idealismului filosofic în general. Poţi să-l situezi pe Schelling foarte sus în stima ta – ceea ce face autorul acestui articol – şi totuşi să ai multe de obiectat împotriva unor aspecte de detaliu din opera sa.

La paginile 29 şi 30. Realitatea senzorială este transfigurată de către artă prin faptul că ea apare ca şi cum ar fi spirit. În acest sens, activitatea creatoare artistică nu este imitarea a ceva ce există deja, ci o continuare, izvorâtă din sufletul uman, a procesului lumii. Simpla imitare a realităţilor din natură creează la fel de puţin ceva nou, ca şi transpunerea în imagini a spiritului deja existent. Nu putem simţi un artist cu adevărat puternic în acela care face asupra privitorului impresia redării fidele a unui lucru real, ci îl simţim ca artist puternic pe acela care ne obligă să mergem împreună cu el, când în lucrările lui duce mai departe, în mod creator, procesul lumii.

Rudolf Steiner

ARTĂ ŞI CUNOAŞTEREA ARTEI

GA 271

DESPRE COMIC ŞI LEGĂTURA LUI CU ARTA ŞI VIAŢA

Articol din opera postumă a lui Rudolf Steiner, scris pe la 1890/91

Puţine dintre ideile fundamentale ale esteticii au suferit mai mult din cauza premiselor greşite ale ştiinţei germane despre frumos ca aceea de *comic*. Dacă, aşa cum fac esteticienii germani, frumosul este explicat în sensul că ideea (divinul) apare într-o imagine senzorială, atunci în faţa încercării de a defini noţiunea de comic apar greutăţi insurmontabile. Fiindcă, dacă se porneşte de la această premisă, trebuie să distingem la orice creaţie artistică (la obiectul *frumos*) două lucruri: în primul rând, *imaginea senzorială*, obiectul material făcut din marmură, culoare, sunet, cuvânt ş.a.m.d. şi, în al doilea rând, *ideea*, care e făcută perceptibilă prin această imagine. Aici pot surveni trei cazuri. I. Se poate întâmpla ca ideea şi imaginea concretă să coincidă perfect, astfel încât ideea nu e prea înaltă, prea spirituală, prea sublimă pentru a fi înfăţişată cu ajutorul acestei imagini şi imaginea poate fi în aceeaşi privinţă demnă de idee, plină de sens, adecvată ideii. În acest caz, există o armonie perfectă între *idee* şi *percepţie*, nici una nu o pune în umbră pe cealaltă, fiecare este pe măsura celeilalte. Nu simţim nicăieri o ieşire în afară, nici o rămânere în urmă. Esteticienii germani cred că, dacă apare acest caz, avem de-a face cu "frumosul, pur şi simplu", cu "frumosul în sine". II. Se poate întâmpla ca *ideea* să apară mai importantă, mai mare decât percepţia, ideea să o depăşească pe aceasta, să meargă mai departe decât ea, astfel încât percepţia apare prea neînsemnată, prea mică, lacunară pentru a cuprinde *divinul* (ideea) în întreaga sa dimensiune. În acest caz, vasul nu e suficient de mare pentru a primi în el conţinutul (ideea). Dacă în faţa "frumosului, pur şi simplu" simţim *mulţumirea* cauzată de armonia dintre divin (ideal, ideea) şi pământesc (realitate), dincoace trebuie să stăm *plini de admiraţie* în faţa măreţiei ideii, care apare atât de colosală, încât nu putem găsi nici o imagine pe măsura ei. Avem de-a face în acest caz cu *sublimul*. III. Mai e posibil şi cazul diametral opus; şi anume, ca imaginea (percepţia) să fie mai mare, mai importantă, mai grandioasă decât ideea. Dacă în cazul al doilea ideea tulbură armonia prin măreţia ei, aici dizarmonia e cauzată de faptul că imaginea senzorială precumpăneşte. Aceasta se înghesuie înainte, se ridică împotriva ideii, se revoltă împotriva divinului. Aici nu putem găsi, în mod consecvent, decât *urâtul*. Dacă mai reflectăm la faptul că *tragicul* e doar un caz special al sublimului, cu cele patru noţiuni: frumos, sublim, tragic şi urât, am epuizat inventarul esteticii, iar pentru *comic* nu există nici un loc. Fiindcă e uşor de văzut că nu mai e posibil un al patrulea caz, pe lângă cele trei amintite.

Cu totul altfel se prezintă problema dacă punem la baza ei ideea de *frumos* prezentată de mine ("Goethe, părinte ale unei noi estetici"). Arta nu poate avea nicidecum şi niciodată sarcina de a înfăţişa ideea însăşi. Fiindcă aceasta este misiunea *ştiinţei*. Dacă ideile fundamentale ale esteticii germane ar fi juste, atunci n-ar exista absolut nici o deosebire, după conţinut, între ştiinţă şi artă. Aceasta din urmă n-ar trebui decât să înfăţişeze sub o formă perceptibilă ceea ce prima exprimă prin cuvânt (gând). Această reflecţie simplă dovedeşte că arta trebuie să aibă o cu totul altă misiune. Şi aceasta este diametral opusă aceleia pe care o are de îndeplinit ştiinţa. Dacă aceasta din urmă trebuie să redea divinul sub forma gândirii nemijlocite, aşa cum planează ea pe deasupra realităţii senzoriale, într-o formă ideatică pură, arta trebuie să înalţe realitatea senzorială, ceea ce este perceptibil, în sfera divinului. Când stăm în mod nemijlocit faţă în faţă cu natura, cu realul, găsim că acestea nu sunt nici divine, nici nedivine, nici pline de idei, nici goale de idei, ci, pur şi simplu, indiferente faţă de divinitate, faţă de idee. Gânditorul priveşte prin acest înveliş indiferent şi vede ideea sub formă de gând. Dar în acest scop el trebuie să sară peste realitatea nemijlocită, trebuie să treacă prin ea şi să privească dincolo de ea. Cine se opreşte la simpla realitate, nu poate să ajungă la idee. În alt fel se apropie artistul de realitate. El *nu* trece dincolo de realitate, ci o primeşte cu iubire, ba chiar trăieşte şi urzeşte în lumea senzorială, materială, în realitate. *Ce* înfăţişează el, sunt nişte obiecte ale naturii nemijlocite, ale existenţei reale. În creaţiile artei, noi nu întâlnim, în ceea ce priveşte conţinutul (*ce*-ul lor), nimic din ceea ce n-am putea întâlni şi în natură. Artistul modifică numai forma (*cum*-ul). El înfăţişează obiecte ale realităţii, dar în alt mod decât aşa cum le găsim în lumea reală. El le înfăţişează ca şi cum ele ar fi la fel de necesare, de pline de legitate, de divine, *ca şi* ideea. După *conţinut*, arta are de-a face cu senzorialul, după formă, ea are de-a face cu ideea. Dacă ştiinţa înfăţişează ideea conform cu conţinutul şi cu forma, dacă natura, tot aşa, înfăţişează senzorialul după formă şi conţinut, prin artă apare o sferă nouă, sfera *senzorialului în veşmântul divinului*. Dacă cineva ar vrea să afirme că e posibil, de asemenea, ca cineva să înfăţişeze divinul în veşmântul senzorialului, afirmaţia lui e infirmată prin faptul că nimeni nu poate fi interesat de o asemenea sarcină. Fiindcă se poate ca cineva să simtă o dată nevoia de a înălţa ceva situat mai jos, ceva mai puţin valoros, în regiunea a ceea ce e situat mai sus, a ceea ce e mai valoros, dar nu şi invers. Tocmai din insatisfacţia provocată de ceva real în forma lui cea mai originar-proprie se naşte dorul de a-l îndumnezei. Dar de ce să vrea cineva să transpună divinul, care, în sine, produce satisfacţia cea mai înaltă, într-o altă formă?

Împărăţia senzorialului lipsit de idee este realitatea, împărăţia ideii lipsite de senzorialitate este ştiinţa, iar împărăţia ideii senzoriale este arta. *Cea dintâi* lume o întâlnim dacă privim cu simţuri sănătoase lumea înconjurătoare, pe *cea de-a doua*, dacă ne cufundăm în regiunea gândirii noastre, pe *a treia* nu o găsim nicăieri ca realitate gata-făcută; trebuie s-o creăm noi înşine. Dacă împărăţia naturii are o realitate senzorială, împărăţia ştiinţei o realitate pur spirituală, împărăţia artei nu are nici o realitate. Numim, de aceea, sfera creaţiilor artistice sferă a *aparenţei estetice*. *Aparenţa estetică este senzorialul îndumnezeit de spiritul uman creator*.

Acum, trebuie să facem o incursiune pe tărâmul subiectivităţii, căutând să aflăm din ce dispoziţie fundamentală a personalităţii izvorăşte dorul de artă şi de savurare a unor opere artistice. Orice căutare mai înaltă a omului este o căutare a libertăţii. A domni liber peste pornirile naturii, peste legile senzorialităţii, peste pasiunile umane şi legiferările umane, acesta e drumul şi ţelul omului de o calitate mai bună. A fi din ce în ce mai puţin supus cerinţelor naturii, şi a da curs din ce în ce mai mult la ceea ce spiritul a recunoscut drept idee – aceasta eliberează spiritul. Libertatea este dominaţie a spiritului asupra naturii, dominaţie a ideii asupra realităţii. Ceea ce eu fac în conformitate cu legile naturii, trebuie să fac, la fel cum picătura de ploaie trebuie să cadă pe Pământ conform cu o lege imuabilă. Dacă acţionez exclusiv pe baza unor asemenea imbolduri naturale, nu sunt o sine adevărată, nu sunt o personalitate *liberă*, fiindcă nu mă impulsionez eu însumi, ci sunt impulsionat, nu *voiesc*, ci trebuie, eu sunt nevoit. Dar cu cât aprind mai mult în mine lumina spiritului, cu atât devin mai liber. De-abia acum pot spune: *eu* sunt acela care acţionează, care săvârşeşte ceva. Totodată, apare împrejurarea că eu *ştiu* cărei lumini îi urmez, că am în faţa mea, sub o formă pură, transparentă, în spirit, obiectul spre care ţinteşte acţiunea mea. Eu nu urmez luminii de dragul individualităţii *mele*, ci

de dragul obiectului pe care l-am cunoscut. O asemenea acţiune, deşi izvorăşte cu adevărat din *sine* şi nu de altundeva, e perfect *altruistă*. Fiindcă ea e săvârşită de către *sine* nu de dragul *sinei*. O asemenea acţiune este o acţiune săvârşită din *iubire*, izvorâtă din dăruirea totală a sinei către obiect. Înţelese în străfundul lor cel mai adânc, sunt fapte *cu adevărat libere* numai faptele săvârşite din *iubire*. Creaţiile artistului sunt (alături de altele) asemenea fapte săvârşite din iubire. Fiindcă artistul caută să învingă realitatea senzorială, prin faptul că o spiritualizează. El vrea să pună în faţa sufletului nostru o operă care, cu toate că e de natură senzorială, nu e străbătută de nişte legi ale naturii, ci de nişte legi spirituale. Ceea ce, în obiect, este *numai* natural, trebuie să fie eliminat, să fie biruit, şi să fie prezentat *ca şi cum ar fi ceva divin*. Arta este un proces neîntrerupt de eliberare a spiritului uman şi, totodată, educatoarea neamul omenesc pentru a acţiona din iubire. Cine e în stare să privească pe deplin în adâncurile unei opere de artă cu adevărat mari, va simţi acel sublim elan *în sus*, care ne face să uităm numai pentru răstimpul contemplării ei spaţiul şi timpul şi propria noastră personalitate şi să ne pierdem cu totul în obiectul contemplat. Numai cine cunoaşte iubirea deplină, pură şi neîntinată va înţelege cu totul şi această contemplare ce te face să uiţi de tine. Cel ce nu cunoaşte iubirea adevărată, va sta mereu străin şi în faţa artei adevărate.

Dacă trebuie să admitem, să presupunem că în opera de artă spiritul uman îndumnezeieşte materia, atunci specia operei de artă va depinde de facultatea spirituală pe care o pune în activitate.

Aici trebuie să menţinem prezent în noi gândul că lucrul la care spiritul nostru ajunge la urmă de tot, în lume este primul şi cel mai înalt. Unitatea ideatică, principiul originar al lucrurilor, precede în mod neîndoios toate lucrurile lumii. Dar noi, cu căutarea noastră spirituală, ajungem la urmă de tot la acest principiu originar. Primul lucru care ne întâmpină în lume este diversitatea infinită a lucrurilor senzoriale, care sunt, totuşi, de fapt, *ultima* emanaţie a principiului originar. *Simţurile* percep această diversitate, *raţiunea*, *intelectul* le ordonează, le compară şi formează, astfel, *noţiuni*, *înţelepciunea* priveşte apoi unitatea lăuntrică a acestei multitudini. Dar percepţia senzorială, raţiunea şi înţelepciunea sunt cele trei facultăţi prin care noi înţelegem universul. Percepţia senzorială ne aduce natura golită de spirit, intelectul, raţiunea – pluralitatea noţiunilor, iar raţiunea superioară, integrală, înţelepciunea – ideea divină ce tronează peste toate.

Dacă facem acum un pas mai departe pe baza explicaţiei date de noi frumosului, trebuie să ne punem întrebarea: în ce măsură, presupunându-se existenţa celor trei facultăţi amintite, materia senzorială poate fi remodelată de către artist?

E sigur, înainte de toate, că simţurile nu pot întreprinde nici un fel de reprelucrare, fiindcă sarcina lor este aceea de a percepe realitatea cât mai fidel şi mai netransformată posibil. Intelectul, raţiunea care formează noţiuni despre lucrurile izolate, are deja puţin de-a face cu spiritualul, ce-i drept, el are încă o pluralitate, dar deja una care a ieşit din senzorial. Cu aceasta, raţiunii îi este deja posibil să spiritualizeze natura. Despre raţiunea superioară, raţiunea integrală, înţelepciune aproape că nu mai e nevoie să spunem aceasta, fiindcă ea sesizează chintesenţa a tot ce este spiritual.

De aici decurge în mod direct: Artistul poate să transforme materialul din realitatea nemijlocită în aşa fel încât ea să apară în formă, ca şi cum ar fi străbătută fie de *intelect*, fie de *raţiunea integrală* însăşi. Arta are de-a face, aşadar, cu lucrări: 1. care după conţinut corespund vieţii realităţii, iar după formă, ordinii raţionale a lucrurilor; 2. altele, care după conţinut corespund acestei vieţi reale, iar după formă, ordinii şi unităţii *înţelepte* a lumii.

Când artistul, dând curs tendinţei raţiunii integrale, a înţelepciunii, , transformă realitatea, operele sale ne umplu de o satisfacţie atât de înaltă pentru că prin aceasta el pune în faţa noastră lucrurile făcute de mâna lui ca şi cum ele ar izvorî direct din principiul originar însuşi. Prin opera străbătută de focul unităţii divine, artistul ne aduce mai aproape de spiritul lumii. De aceea, privind operele de artă ale grecilor, Goethe a exclamat, plin de admiraţie: "Aici e necesitate, aici de Dumnezeu; e ca şi cum aceste lucruri veşnice ar fi fost produse de natura creatoare însăşi." [Nota 39]

Prin urmare, în aparenţa estetică pe care ne-o oferă opera de artă noi nu vedem nici o contradicţie cu *adâncurile* realităţii, ci numai cu suprafaţa ei. Ceea ce arta pune în faţa noastră este o realitate *mai înaltă*.

Dar cum se petrec lucrurile dacă artistul nu lasă înţelepciunea, ci intelectul să lucreze în el, când remodelează realitatea?

Intelectul este ceva intermediar între senzorialitate şi raţiune integrală, înţelepciune. El se îndepărtează de cea dintâi şi nu ajunge până la cea din urmă. El nu mai are adevărul de suprafaţă care constă din simpla copiere a realităţii senzoriale, dar încă nu-l are nici pe acela care zace în adâncul concepţiei integral-raţionale. Noţiunea pe care intelectul o schiţează în legătură cu obiectele izolate este lucrul cel mai nereal care există în lume. Fiindcă în ordinea lumii nu există nici un obiect izolat, pentru sine; toate sunt întemeiate în mod necesar în întregul şi în curgerea lucrurilor. Cine nu are în vedere marele întreg şi doar măsoară lucrurile izolate din cadrul acestuia, acela nu va putea cunoaşte niciodată adevărul. Eu pot să formez în interiorul meu, pe cale interioră, o noţiune despre fiecare lucru în parte: dar adevăr nu este în această noţiune, cât timp nu o luminează lumina înţelepciunii, a raţiunii integrale. Dacă eu îmi formez două noţiuni, ele se pot afla, în adâncurile ordinii lumii, într-o unitate lăuntrică, intelectul are însă numai noţiunile izolate, care, în această izolare a lor, nu trebuie deloc să concorde între ele, ci pot merge una lângă alta.

Ei bine, lucrurile senzoriale pe care spiritul uman le remodelează ca şi cum ar fi străbătute de intelect se vor afla, prin aceasta, într-o contradicţie flagrantă cu orice realitate. În intelectul însuşi lipsa de unitate a noţiunilor sale nu frapează, desigur, fiindcă el le lasă ca noţiuni separate. Dar când ele apar alături, în această contradicţie lăuntrică a lor, *la unul şi acelaşi obiect*, atunci aceasta apare în mod nemijlocit în faţa ochilor. Eu pot să-mi formez pe cale intelectuală o noţiune despre spiritul unui om. Mi-l reprezint pe acesta, de exemplu, ca fiind *superior*, *maiestuos*. Alături îmi formez o noţiune şi despre înfăţişarea lui exterioară. Să zicem că ea este mică, neînsemnată, stângace, greoaie, poate. De gândit, eu pot gândi foarte bine aceste două noţiuni, puse alături. Dar dacă ele îmi apar pe scenă, în carne şi oase, reunite într-o persoană, atunci eu sesizez contradicţia cu ceea ce este posibil conform legilor naturii.

E absolut indiferent cât de mare îmi reprezint capul unui om, atâta vreme cât nu trec mai departe de cap. Dar dacă asociez un cap mare cu un corp mic, şi dacă înfăţişez această asociere într-o imagine reală, voi sesiza contradicţia împotriva a ceea ce este posibil să existe.

Sesizarea unei asemenea contradicţii între un obiect creat de mâna omului şi posibilitatea sa lăuntrică produce în noi senzaţia de comic.

Prin urmare, comicul este *o realitate senzorială* în forma *contradicţiei intelectuale*: *Ce*-ul este senzorialitatea, iar *cum*-ul este intelectul, cu conţinutul lui neîntemeiat în natura întregului.

Oriunde am studia ceva comic: vom constata că ceea ce a făcut creatorul din materialul său este în contradicţie cu natura mai adâncă, interioară, a existenţei. Şi cel ce e în stare să vadă transpărând această contradicţie, o va resimţi drept ceva comic.

Efectul eliberator care constă în râsul cauzat de un obiect comic îşi are temeiul în faptul că omul care vede contradicţia se simte deasupra obiectului; el crede că înţelege mai bine problema, decât aşa cum apare ea în faţa lui, înfăţişată aici. Cine nu vede contradicţia, pierde şi efectul comicului. De aceea, se poate ca unul şi acelaşi obiect să-i pară comic unui om, iar altuia nu. Cine nu poate să înţeleagă contradicţia,

nu înţelege nici comicul. Aici, bineînţeles, poate să apară cazul în care perceperea unei asemenea contradicţii ne transpune chiar într-o dispoziţie de tristeţe. Dar atunci noi şi privim acel lucru altfel. Nu ne mai îndreptăm privirile spre *contradicţia intelectuală*, ci spre dizarmonia în care se află ceva *particular* în raport cu întregul. Dar aceasta îşi are temeiul ei, într-o viziune a raţiunii integrale, într-o concepţie a înţelepciunii. Şi aici comicul încetează. Aceasta se întâmplă când percepem ceva lipsit de coerenţă în natura însăşi, de exemplu, ceva malformat, schilod. Aici noi nu mai percepem părţile izolate cu intelectul, ci vedem contradicţia dintre ceea ce *a devenit* şi ceea ce ar fi trebuit şi ar fi putut să devină, şi aceasta ne conduce mai adânc decât până la o simplă percepere vizuală a raţionamentului.

Din acest motiv, în natură ne întâmpină în mod nemijlocit atât de puţine aspecte cu adevărat comice. În general, comicul este o creaţie umană.

Când redă *comicul*, omul poate chiar să aibă în mod nemijlocit intenţia de a realiza prin elementul *imagine*, prin *ceva ce poate fi perceput*, ceea ce nu poate fi obţinut prin prezentarea simplă a unor noţiuni care se contrazic: *a conduce spre cunoaşterea contradicţiei*. Ceea ce nu face impresia necesară sub formă de gânduri, va face redarea *perceptibilă*. Aceasta este intenţia ironiei, a satirei comice. Nici parodia şi travestiul nu vor altceva decât să ridiculizeze caracterul unul lucru prin alăturarea opusului său care-l contrazice.

Este în natura comicului să găsească un cerc mult mai larg de consumatori decât celelalte forme de artă. Fiindcă omul nu trebuie decât să sesizeze cu intelectul detaliile cele mai contradictorii; percepţia contradicţiei înseşi îi furnizează imaginea. Înălţarea până la nivelul percepţiei raţional-integrale, înţelepte aici nu e absolut deloc necesară.

Zace în fiinţa comicului, de asemenea, faptul că el serveşte în principal la înfăţişarea prostiei omeneşti. Prostia constă în faptul că cineva consideră real un lucru sucit, care se contrazice. Dacă plăsmuirile iluzorii, fantasmagoriile i-ar fi prezentate pretutindeni prostului *în mod exterior*, sub o formă senzorială, poate că el ar fi convins mai uşor decât pe o altă cale de prostia lui.

Artistul *serios*, care nu creează din întreg, din tot, din integral ci îşi cârpeşte opera din detalii, uşor poate ajunge să creeze, involuntar, ceva *comic*. Tot aşa, noi punem în faţa semenilor noştri, cu propria noastră persoană, un obiect comic, dacă săvârşim nişte acţiuni în care pentru spectatori nu apare la lumina zilei, stridentă, decât *contradicţia trăită*.

Efectul comicului depinde mereu, bineînţeles, de înălţimea la care se situează deasupra obiectului comic cel ce judecă, adică, el depinde de măsura în care acesta e capabil să sesizeze contradicţia în întreaga ei profunzime. Înţeleptul, de exemplu, va avea o impresie comică dacă vede cum atâţia oameni se străduiesc în viaţă pentru un anumit lucru, îl preţuiesc şi îl idolatrizează, pe când lui acesta nu-i pare deloc vrednic de preţuire şi idolatrizare. Din cele spuse mai sus reiese că el poate să rămână la impresia de comic numai cât timp se opreşte la sesizarea contradicţiei cu intelectul. Dacă pătrunde mai adânc şi cugetă la eforturile pe care le depune omenirea pentru o nulitate goală, el va trebui, fireşte, să privească lucrurile mai serios.

Şi iarăşi, prostului îi vor face o impresie comică unele lucruri de care înţeleptul nu poate să râdă deloc. Dacă cel dintâi priveşte un lucru numai conform cu latura lui exterioară şi nu vede profunzimea acestuia, el poate să râdă de caracterul contradictoriu al acestei suprafeţe. Tocmai ceea ce fac naturile mai bine înzestrate, e luat adeseori în râs, fiindcă faptele lor nu sunt înţelese, dar e sesizată contradicţia în care se află aceste fapte cu ceea ce se obişnuieşte în viaţă.

Cine are un simţ pentru detectarea contradicţiilor din viaţă şi pentru unirea aspectelor contradictorii, care pot fi aduse împreună, în mod artificial, numai de către intelect, va fi deosebit de apt pentru interpretarea lucrărilor comice. Gluma nu este altceva decât jocul raţiunii care caută în lucruri foarte îndepărtate unele de altele ceva asemănător şi oferă prin asocierea ce urmează o contradicţie evidentă.

Efectul comicului mai depinde şi de gradul în care contradicţia precumpăneşte asupra acordului, care, chiar dacă e mai redus, totuşi există. Lucrurile absolut străine sunt excluse şi din sfera comicului. Putem spune: *Comicul corespunde intelectului, dar e în contradicţie atât cu senzorialul, cât şi cu raţiunea absolută*.

Cine percepe contradicţia, dar ia intelectul drept raţiune absolută şi, în loc să râdă, se întristează din cauza dizarmoniei, nu are simţul comicului. El va vedea peste tot numai contradicţii şi le va considera "singura realitate" a lumii. Aceasta duce la dispoziţia sufletească a *melancolicului*. Cine, dimpotrivă, e convins că în dosul intelectului se află raţiunea integrală, în dosul contradicţiei, unitatea interioară, superioară, poate să râdă liniştit văzând dizarmonia.

Ba el poate chiar să înainteze până la concepţia următoare: acolo unde este contradicţie, în joc se află numai intelectul; dacă privim situaţia mai profund, cu înţelepciune, ajungem întotdeauna la armonie. Un asemenea om are convingerea că întotdeauna contradicţia este de suprafaţă, că ea nu este niciodată profundă; de aceea, o ia întotdeauna uşor, drept ceva care scapă viaţa de uniformitate şi monotonie, dar care dispare de îndată ce pătrundem mai adânc. Acest om râde de lucrurile care se contrazic şi devine serios în faţa acordului divin dintre lucruri. La el găsim dispoziţia fundamentală a *umorului*.

Şi mai e posibil un al treilea caz. Cineva poate să aibă foarte bine un organ de percepere a contradicţiei, dar să nu aibă unul prin care să perceapă unitatea şi idealitatea. Un asemenea om poate să înţeleagă foarte bine ceea ce e sucit, meschin, iraţional, neînţelept, dar înţelegerea lui nu va fi bazată pe simţul profunzimii. Un asemenea om poate prea bine să râdă, dar el nu va fi cu adevărat serios şi evlavios. Aceasta e dispoziţia fundamentală a *frivolităţii*. *Melancolicul* simte, ce-i drept, nevoia armoniei adânci, dar nu are forţa spirituală de a o percepe. De aceea, lui îi lipseşte şi simţul prin care să poată râde de lucrurile sucite. Lui îi lipseşte ceea ce ar trebui să ia în serios; şi, de aceea, el ia în serios lucruri care nu pot fi considerate serioase. Omul înzestrat cu *umor* poate să râdă fără grijă de absurditate, fiindcă ştie că aceasta nu e situată la baza existenţei, ci la suprafaţa ei, şi pentru că are un simţ cu care să perceapă lucrurile aflate la baza existenţei lumii. Omul *frivol* are numai simţul pentru aspectele superficiale, dar şi numai nevoia de acestea. El nu cunoaşte profunzimea şi nici nu *vrea* să o cunoască. El trăieşte la suprafaţă.

Aş zice că am încheiat astfel cercul pe care am vrut să-l parcurgem. Am căutat ideea de comic drept formă a aparenţei estetice şi, de asemenea, am caracterizat poziţia pe care această idee o are faţă de viaţă. Căci comicul nu este doar o creaţie arbitrară a omului, ci este singurul mod în care ar trebui, din multe puncte de vedere, să privim şi să înfăţişăm latura exterioară, contradictorie, a vieţii.

Rudolf Steiner

ARTĂ ŞI CUNOAŞTEREA ARTEI

GA 271

FRUMOSUL ŞI ARTA

Articol din anul 1898

Am în faţa mea o carte care îmi trezeşte amintiri frumoase. Robert Vischer [Nota 40], fiul celebrului estetician Friedrich Theodor Vischer, a început să publice operele tatălui său. "Frumosul şi arta", aşa numeşte el cartea pe care a alcătuit-o cu mare osteneală şi grijă, din manuscrisele rămase de la cel decedat şi din notiţele elevilor săi.

În timp ce citesc cartea, în mine se ridică la suprafaţă toate acele reprezentări pe care mi le-am făcut cândva despre esenţa artelor. "Cândva" înseamnă perioada de acum 18-20 de ani. Oamenii de vârsta mea şi-au luat pe atunci lămuriri asupra naturii artelor din lucrările de estetică ale lui Vischer, Weiße, Carrière, Schasler, Lotze şi Zimmermann [Nota 41].

Aceşti oameni au venit din direcţia filosofiei, care a dominat cultura din prima jumătate a secolului nostru. Unii se sprijină pe Hegel, ceilalţi pe Herbart.

Arta era, şi ea, pentru aceşti oameni, o problemă de filosofie.

Goethe, Schiller, Jean Paul [Nota 42] şi-au format şi ei, în felul lor, reprezentări despre esenţa artei. Ei au pornit de la arta însăşi. Şi au spus ce trebuie să gândească omul, atunci când lasă arta să acţioneze asupra lui. Noţiunile lor despre artă erau născute din artă.

Vischer, Carrière, Weiße, Zimmermann, Schasler, ei n-au pornit de la natura vie din imediata lor apropiere. Ei au reflectat la totalitatea fenomenelor lumii. Printre aceste fenomene se numără şi creaţiile activităţii artistice. Aşa cum s-au întrebat care este esenţa luminii, a căldurii, a evoluţiei animale, aşa s-au întrebat şi care este esenţa artei. Punctele lor de plecare au fost acelea ale unor oameni preocupaţi de cunoaştere, nu ale unor naturi înzestrate cu simţire artistică.

Nu vreau să spun, bineînţeles, că unui om cum a fost Fr. Th. Vischer trebuie să-i negăm simţirea artistică în sensul cel mai înalt şi mai pur al cuvântului. Dimpotrivă: legătura sa cu arta este dintre cele mai vii şi mai personale. *Dar când vorbeşte despre artă, el vorbeşte în calitate de filosof.*

Lumea era pentru Vischer o realizare a spiritului divin. Şi, de aceea, arta este pentru el o redare a spiritului divin în marmură, în linii şi culori, în cuvinte. Cum realizează artistul spiritul divin în materia senzorială? Aceasta a fost pentru Vischer întrebarea fundamentală. La baza tuturor expunerilor sale se află o cultură filosofică matură, de înaltă clasă. Limba pe care o vorbeşte el nu mai e înţelesă azi decât de foarte puţini oameni. Ea a putut fi înţelesă numai de aceia care aveau în ei, drept componentă a culturii lor, gândurile filosofice ale lui Schelling şi Hegel. Numai aceştia puteau avea interes pentru întrebările pe care le punea Vischer, pentru gândurile pe care le comunica.

Astăzi, foarte puţini sunt în stare să citească o carte de Vischer, aşa cum le citeau contemporanii săi. Cât despre oamenii epocii prezente, acolo sunt discutate lucruri care nu-i privesc deloc.

Pentru Vischer, arta era, totuşi, în ultimă instanţă, o chestiune impersonală. Ea se număra printre sarcinile puse în faţa omului de nişte puteri superioare. Ce-i drept, Vischer nu crede într-un Dmnezeu personal. Totuşi, el crede într-un Dumnezeu. Într-o fiinţă spirituală fundamentală, care se manifestă în natură, în istorie, în artă. Această fiinţă fundamentală e situată *deasupra* omului. Cei mai buni dintre contemporanii noştri au eliminat din gândirea lor această credinţă. Pentru ei, spiritul nu este ceva independent. Pentru ei, spiritul e prezent numai în măsura în care *natura* are capacitatea de a produce din sine realităţi spirituale. Şi, pentru ei, spiritul cel mai înalt e produs de om, care îl naşte din natura lui. Numai dacă omul creează spiritualul, acesta există. Vischer crede că spiritul există în sine, şi că omul trebuie să-l ia în stăpânire. Cei de astăzi cred: numai lumea naturală există fără om, şi spiritualul e creat abia prin om. De aceea, pentru Vischer, artistul este un om umplut de spiritul divin, care întruchipează în operele sale acest spirit divin. Pentru cei de astăzi, artistul este un om care simte nevoia să constrângă lucrurile şi să le dea amprenta personalităţii sale. Ei nu cred că trebuie să întruchipeze în operele lor un spirit, ei vor să creeze lucruri care să corespundă reprezentărilor lor, fanteziei lor.

Vischer spune: sculptorul imprimă marmurei o formă umană, care nu seamănă cu nici un om existent în mod real, pentru că sculptorul poartă în el, fără să ştie, imaginea, ideea întregii omeniri, arhetipul omului, şi vrea să-l întruchipeze pe acesta. Acest arhetip este divinul din om. Oamenii epocii moderne habar nu au de existenţa unui asemenea arhetip. Ei ştiu numai că în faţa sufletului le apare o formă, când îl privesc pe om, şi că ei vor să realizeze această formă. Ei vor să dea naştere alături de lumea naturală uneia artificiale, pe care le-o insuflă temperamentul lor, fantezia lor. Aceasta este o lume voită de om, nu izvorâtă din spiritul divin.

Oamenii de astăzi nu mai înţeleg când se vorbeşte despre artă ca despre o realizare a divinului, ei nu mai pot înţelege decât că omul simte nevoia să plăsmuiască nişte lucruri conform cu temperamentul său, cu inspiraţia sa.

Cei din epoca modernă vor să vorbească despre artă în mod *omenesc*; şi nu mai vor să intre pe firul religios al expunerilor lui Vischer.

Rudolf Steiner

ARTĂ ŞI CUNOAŞTEREA ARTEI

GA 271

CONTELE TOLSTOI. CE ESTE ARTA?

Articol din anul 1898

Contele Tolstoi [Nota 43] a dat tiparului o lucrare intitulată "Ce este arta?" De când s-a înrolat în rândurile predicatorilor de morală, romanicerul rus a distrus simpatiile unei mari părţi dintre foştii săi admiratori. Conţinutul teoriei sale morale nu se situează deloc la înălţimea atinsă de el ca artist. Acest conţinut este o morală a sentimentului, care se bazează pe iubirea generală de oameni şi pe compasiune, ţintind să combată egoismul. Un creştinism diluat – aceasta e cea mai bună expresie care se poate găsi, pentru a-l caracteriza. De pe poziţiile teoriei sale morale răspunde Tolstoi şi la întrebarea pe care şi-o pune acum: Ce este arta? Pentru început, el atrage atenţia asupra uriaşei cantităţi de muncă umană care trebuie depusă pentru a se realiza o operă de artă. El porneşte de la o repetiţie la operă, la care asistase cândva. Şi descrie cât timp şi efort costă o asemenea repetiţie şi cât de fără iubire tratează conducătorii ei personalul cu care lucrează. Şi pe urmă, el îşi spune: ce rezultă, după atâtea osteneli şi atâta muncă? "Pentru cine se fac toate acestea? Chiar dacă din când în când la operă apar nişte motive frumoase, plăcute auzului, ele ar putea fi, pur şi simplu, cântate, fără aceste stupide costumaţii, acte, recitative şi mişcări ale braţelor. Iar un balet, în care nişte femei pe jumătate goale fac nişte mişcări excitante şi încolăcesc ghirlande în jurul trupului lor, nu e altceva decât un spectacol care corupe moravurile, aşa că nici măcar nu poţi pricepe pentru cine este făcut. Un om cult s-a săturat de toate acestea, iar un muncitor obişnuit, pur şi simplu, nu le înţelege. El poate să le placă numai acelora care – lucru pe care, de asemenea, aş vrea să-l pun la îndoială – încă nu sunt suprasaturaţi de aşa-numitele plăceri domneşti, dar şi-au însuşit nişte nevoi domneşti, şi vor să-şi arate cultura, ca nişte lachei tineri, să zicem... Şi această întreagă prostie respingătoare nu devine plină de bunătate, nici măcar veselă, ci e jucată cu răutate, cu o cruzime animală."

Din cauză că arta cere asemenea sacrificii, trebuie să ne întrebăm: Care e scopul artei? Cu ce contribuie arta la evoluţia civilizaţiei umane în totalitatea ei? Ca să găsească răspuns la această întrebare, Tolstoi îi trece în revistă pe esteticienii germani, francezi şi englezi, care şi-au publicat concepţiile referitoare la sarcinile artei. Şi ajunge la o părere nefavorabilă despre aceşti esteticieni. El găseşte că nu domneşte acordul asupra noţiunii de artă. "Dacă facem abstracţie" – spune el – "de definiţiile cu totul inexacte şi care nu acoperă noţiunea de artă, ale frumosului, care îşi găsesc esenţa ba în utilitate, ba în capacitatea de a servi unui scop, ba în simetrie, ba în ordine, ba în proporţionalitate, ba în netezime, ba în armonia părţilor, ba în diversele uniri ale acestor principii, dacă facem abstracţie de asemenea încercări nesatisfăcătoare de a da nişte definiţii obiective, – atunci toate determinările estetice ale frumosului pot fi reduse la două concepţii fundamentale: prima, că frumosul este ceva care există în sine şi pentru sine, o formă de manifestare a ceea ce este perfectul absolut, ideea, spiritul, voinţa, Dumnezeu –, şi a doua, că frumosul este o anumită satisfacţie resimţită de noi, care nu are drept scop nişte avantaje personale." Tolstoi găseşte că ambele concepţii sunt imperfecte şi el vede gradul imperfecţiunii în faptul că ele au la bază o idee primitivă despre cultura umană. Pe o treaptă inferioară a concepţiilor, oamenii văd şi scopul actului de a mânca în plăcerea pe care le-o procură mâncarea. O treaptă mai înaltă a înţelegerii este aceea pe care ei îşi dau seama că scopul actului de a mânca este hrănirea şi, cu aceasta, stimularea vieţii, şi ajung să considere că plăcerea este doar un adaos de rang secundar. Tot aşa, se află pe o treaptă inferioară omul care crede că scopul artei constă în savurarea frumosului. "Pentru a defini exact arta, trebuie să încetăm, înainte de toate, să o considerăm un mijloc de atingere a scopului, pe când, dimpotrivă, noi trebuie să vedem în artă una dintre condiţiile vieţii umane. Pornind de la aceste puncte de vedere, trebuie să admitem că arta este unul dintre mijloacele prin care oamenii au relaţii unul cu altul." Tolstoi nu admite că arta ar fi un scop în sine. Oamenii trebuie să se înţeleagă, să se iubească şi să se stimuleze unii pe alţii; acesta este, pentru el, scopul oricărei culturi. Arta nu este, crede el, decât un mijloc pentru realizarea acestui scop superior. Prin cuvinte, oamenii îşi comunică unii altora gândurile şi experienţele. Omul individual trăieşte prin vorbire în şi cu întregul neamului omenesc. Ceea ce cuvintele singure nu sunt în stare să facă, pentru a produce această convieţuire, trebuie să facă arta. Ea trebuie să intermedieze sentimentele şi senzaţiile de la un om la altul, aşa cum fac cuvintele cu experienţele şi gândurile. "Activitatea artei constă în faptul că omul, percepând cu ajutorul urechii sau al ochiului expresia sentimentelor unui alt om, e în stare să simtă şi el aceste sentimente."

Cred că Tolstoi uită care este originea artei. Artistul nu e preocupat, în primă instanţă, de comunicare. Când văd un fenomen din natură sau din viaţa omului, o pornire originară mă îmboldeşte să-mi fac în spirit o imagine a acestui fenomen. Şi fantezia mea mă îmboldeşte să transform şi să modelez această imagine într-un mod care corespunde anumitor înclinaţii existente în mine. Pentru a plăsmui această imagine, eu mă folosesc de mijloacele care corespund facultăţilor mele. Dacă aceste mijloace sunt culorile, eu pictez, iar dacă sunt reprezentările, atunci scriu poezii. N-o fac pentru a comunica ceva, ci din cauză că simt nevoia să-mi fac despre lume nişte imagini pe care mi le insuflă fantezia mea. Eu nu sunt mulţumit cu forma pe care o au pentru mine natura şi viaţă umană, când le privesc doar ca spectator pasiv. Vreau să creez nişte imagini pe care să le născocesc eu însumi sau pe care – chiar dacă le iau din afară – să le redau în felul meu. Omul nu vrea să fie un simplu privitor, nu vrea să fie un spectator, şi nimic altceva, al evenimentelor lumii. El vrea să adauge şi din sine însuşi ceva la ceea ce vine spre el din exterior. De aceea devine artist. Cum acţionează apoi mai departe cele create astfel, acesta e un fenomen-consecinţă. Şi dacă e să vorbim despre efectul artei asupra culturii şi civilizaţiei umane, poate să aibă dreptate Tolstoi. Dar *îndreptăţirea* artei, ca atare, trebuie să fie căutată, independent de efectul ei, într-o nevoie originară a naturii umane.

Rudolf Steiner

ARTĂ ŞI CUNOAŞTEREA ARTEI

GA 271

DESPRE ADEVĂR ŞI VEROSIMILITATE ÎN OPERELE ARTISTICE

Articol din anul 1898

Pe această temă există un articol interesant al lui Goethe, scris sub formă de dialog [Nota 44]. În el e tratată în mod exhaustiv întrebarea: "Ce fel de adevăr trebuie să cerem de la operele artistice?" Ceea ce se spune aici e mai valoros decât numeroasele volume scrise în epoca modernă pe această temă. Dat fiind faptul că în prezent domneşte un interes şi o confuzie la fel de mare în legătură cu această problemă, poate că ar fi locul aici să amintim ideile principale din dialogul scris de Goethe.

El porneşte de la descrierea "teatrului în teatru". "Într-un teatru german se imaginase o clădire de formă ovală, gen amfiteatru, în ale cărei loje sunt pictaţi mulţi spectatori, ca şi cum ei ar lua parte la ceea ce se petrece jos. Unii spectatori reali de la parter şi din loje erau nemulţumiţi de acest lucru şi au vrut să ia în nume de rău faptul că cineva se gândise să le prezinte ceva atât de neadevărat şi neverosimil. Cu această ocazie a avut loc o convorbire, al cărei conţinut este redat aici, în mod aproximativ."

Convorbirea e dusă de un purtător de cuvânt al artistului, care crede că prin spectatorii pictaţi şi-a rezolvat problema, şi un spectator, care nu se simte satisfăcut de asemenea spectatori pictaţi, pentru că el cere adevărul naturii. Acest spectator cere ca "totul să-mi pară cel puţin adevărat şi real". "De ce şi-ar da decoratorul osteneala de a trage toate liniile, în modul cel mai exact, după regulile perspectivei, de a picta toate obiectele conform cu atitudinea cea mai perfectă? De ce s-ar studia costumaţia? De ce s-ar cheltui atâta, ca să i se rămână fidel, pentru a mă transpune pe mine în epoca respectivă? De ce e lăudat cel mai mult actorul care exprimă sentimentele în modul cel mai adevărat, care ajunge cel mai aproape de adevăr cu felul lui de a vorbi, de a sta şi a se mişca, actorul care mă amăgeşte în aşa fel încât eu nu cred că văd o imitaţie, ci obiectul însuşi?"

Purtătorul de cuvânt îi spune acum spectatorului în ce măsură toate acestea nu-i dau dreptul să susţină că la teatru trebuie să aibă în faţa lui oamenii şi procesele în aşa fel încât ele să-i pară adevărate; el ar trebui să afirme, mai degrabă, că nu are nici o clipă sentimentul de a vedea ceva adevărat, ci o *aparenţă*, în orice caz, o aparenţă a *adevărului*.

La început, spectatorul crede că purtătorul de cuvânt îi pune în faţă un joc de cuvinte. Cu multă subtilitate, Goethe îl pune pe purtătorul de cuvânt să răspundă: "Şi îmi daţi voie să replic aici că, dacă vorbim despre efectele spiritului nostru, nici un fel de cuvinte nu sunt destul de gingaşe şi subtile şi că jocurile de cuvinte de acest fel indică ele înseşi o nevoie a spiritului nostru, care, dat fiind faptul că noi nu prea putem exprima ceea ce se petrece în interiorul nostru, caută să opereze prin contrarii, să răspundă la întrebare din două direcţii şi să sesizeze astfel lucrul la mijloc, dacă pot spune aşa."

Oamenii sunt obişnuiţi să trăiască numai în reprezentările grosolane pe care le produce viaţă cotidiană, văd adesea o jonglerie inutilă cu cuvintele în distincţiile noţionale mai fine pe care trebuie să le facă cel ce vrea să înţeleagă raporturile gingaşe, infinit de complicate, ale realităţii. Ce-i drept, e adevărat că ne putem certa excelent prin cuvinte, că putem construi cu ajutorul cuvintelor un sistem, dar nu întotdeauna cel ce face sistemul e vinovat dacă nici o noţiune nu e exprimată prin cuvântul potrivit.

E caraghios, adeseori, să-i auzi pe unii plângându-se că la cuvintele unui filosof sau ale altuia nu-şi pot reprezenta nimic. Ei cred *întotdeauna* că filosoful e de vină – când, de fapt, *adesea* de vină sunt cititorii, care nu ştiu să gândească, pe când filosoful a gândit foarte mult.

Este o mare deosebire între "a părea adevărat" şi a avea "aparenţa adevărului". Un spectacol de teatru este, bineînţeles, o aparenţă. Acum, cineva poate fi de părere că aparenţa trebuie să ia o înfăţişare prin care să creeze impresia realităţii. Sau un altul poate fi convins că aparenţa trebuie să arate în mod sincer: eu nu sunt o realitate; sunt o aparenţă. Dacă aparenţa are această sinceritate, atunci nu poate să-şi ia legile din realitate, atunci ea trebuie să-şi aibă propriile ei legi, care nu sunt identice cu acelea ale realităţii. Cine vrea o aparenţă artistică prin care se maimuţăreşte realitatea, acela va spune: într-un spectacol de teatru, totul trebuie să se desfăşoare aşa cum s-ar fi desfăşurat în realitate, dacă ar fi avut loc acelaşi proces. Iar cine vrea o aparenţă artistică prezentată în mod sincer drept aparenţă, va spune: într-un spectacol de teatru, unele lucruri trebuie să se desfăşoare altfel decât se desfăşoară ele în mod obişnuit în realitate; legile după care au legătură între ele procesele dramatice sunt altele decât acelea după care au legătură între ele cele reale.

Cine are o asemenea convingere trebuie să admită, aşadar, că în artă există nişte legi pentru legătura dintre fapte care nu există pentru un model corespunzător din natură. Asemenea legi ne furnizează fantezia. Ea nu creează imitând natura, ci creează, alături de adevărul naturii, un adevăr artistic mai înalt.

Această convingere e pusă de Goethe în gura "purtătorului de cuvânt al artistului". El afirmă că "adevărul artistic şi adevărul naturii sunt cu totul diferite şi că artistul n-ar trebui şi nici n-ar avea voie să caute ca opera sa să apară, de fapt, ca o operă a naturii."

Vor voi să furnizeze în operele lor adevăruri ale naturii numai acei artişti cărora le lipseşte fantezia, şi care, de aceea, nu sunt în stare să creeze nimic adevărat din punct de vedere artistic, ci trebuie să se împrumute de la natură, dacă vor să producă ceva. Şi vor cere adevărul naturii în operele de artă numai acei spectatori care nu au suficientă cultură estetică pentru a se ridica la cerinţa unui adevăr artistic special, alături de adevărul naturii. Ei cunosc numai acel adevăr pe care îl trăiesc zilnic. Iar când se află în faţa artei, se întreabă: Oare concordă acest produs artificial cu ceea ce noi cunoaştem drept realitate? Omul care are cultură estetică mai cunoaşte şi un alt adevăr în afară de acela al realităţii comune. El caută acest alt fel de adevăr în artă.

Goethe îl pune pe "purtătorul de cuvânt al artistului" să facă deosebirea dintre un om înzestrat cu cultură estetică şi unul care nu are cultură estetică, dând un exemplu cam vulgar, dar foarte potrivit: "Un mare naturalist avea printre animalele sale de casă şi un maimuţoi, pe care o dată nu l-a mai văzut apărând, şi, după multă căutare, l-a găsit în bibliotecă. Acolo, animalul se aşezase pe jos şi risipise în faţa lui

stampele unei lucrări de istorie naturală, nelegate. Uimit de studiul atât de zelos al prietenului său din casă, stăpânul se apropie mai mult şi văzu, spre surprinderea şi necazul său, că maimuţoiul cel pofticios înghiţise toţi gândăceii pe care-i găsise desenaţi ici şi colo."

Maimuţoiul nu cunoaşte decât gândăcei reali din punct de vedere natural, şi felul cum se comportă el în viaţa comună cu asemenea gândăcei reali din punct de vedere natural este acela că îi mănâncă. În stampele acelea nu îl întâmpină ceva real, ci numai nişte aparenţe. El nu ia aparenţa drept aparenţă. Fiindcă el nu şi-ar putea crea nici o relaţie cu o aparenţă. El ia aparenţa drept realitate şi se comportă faţă de ea ca faţă de o realitate.

În situaţia maimuţoiului se află acei oameni care iau aparenţa artistică ca pe o realitate. Când văd la teatru un furt sau o scenă de dragoste, ei vor să aibă de la aceste scene exact acelaşi lucru pe care îl au de la scenele respective în realitate.

"Spectatorul" din convorbirea imaginată de Goethe este condus, prin exemplul cu maimuţoiul, spre o concepţie mai pură despre savurarea operelor artistice şi el spune: "Nu cumva amatorul necultivat cere ca o operă de artă să fie naturală numai pentru a o putea savura, de asemenea, pe o cale naturală, adesea grosolană şi comună?" – O operă de artă vrea să fie savurată într-un mod mai înalt decât o operă a naturii. Cine nu a sădit în sine însuşi, prin cultura estetică, acest mod superior de a savura arta, seamănă cu un maimuţoi care mănâncă gândăcei pictaţi, în loc să-i privească şi să-şi cucerească, privindu-i, nişte cunoştinţe ştiinţifice. "Purtătorul de cuvânt" cuprinde acest gând în cuvintele: "O operă de artă desăvârşită este o operă a spiritului uman şi, în acest sens, şi o operă a naturii. Dar, prin faptul că obiectele risipite sunt luate împreună şi chiar şi cele mai comune sunt primite în importanţa şi demnitatea lor, ea este deasupra naturii. Ea vrea să fie înţeleasă de un spirit care s-a născut armonios şi e cultivat, şi acesta găseşte ceea ce este excelent, desăvârşit în sine şi conform cu natura lui. Despre asta nu-şi face nici o idee amatorul comun; el tratează o operă de artă ca pe un obiect întâlnit în piaţă: dar adevăratul amator de artă nu vede numai adevărul a ceea ce a fost imitat, ci şi calităţile a ceea ce a fost ales, modul plin de spirit în care s-a făcut alăturarea, suprapământescul micii lumi a artei; el simte că trebuie să se ridice până la nivelul de artist, ca să savureze opera, simte că trebuie să se adune din viaţa lui risipită, să locuiască împreună cu opera de artă, s-o privească în repetate rânduri şi să-şi dea astfel lui însuşi o existenţă mai înaltă."

Arta care tinde spre simplul adevăr natural, spre imitarea de maimuţă a realităţii cotidiene comune, este infirmată în clipa în care simţim în noi posibilitatea de a ne da "existenţa mai înaltă" cerută mai sus. În fond, această posibilitate fiecare o poate simţi numai la el însuşi. De aceea, nu va putea să existe o infirmare generală, convingătoare a naturalismului. Cel care cunoaşte numai realitatea cotidiană, comună, va rămâne în veci un naturalist. Cel care descoperă în sine facultatea de a privi dincolo de entitatea din natură o entitate artistică deosebită, va resimţi naturalismul ca fiind concepţia despre lume a unor oameni obtuzi din punct de vedere artistic.

După ce ai înţeles acest lucru, nu vei mai lupta împotriva naturalismului cu arme logice sau de alt fel. Fiindcă o asemenea luptă ar fi echivalentă cu aceea prin care am încerca să-i dovedim maimuţoiului că gândăceii pictaţi nu trebuie mâncaţi, ci priviţi. Dacă am ajunge atât de departe, încât să-l fi făcut pe maimuţoi să înţeleagă că nu trebuie să mănânce gândăceii pictaţi: el, totuşi, n-ar înţelege niciodată un lucru, şi anume, la ce sunt buni gândăceii pictaţi, de vreme ce nu e voie să-i mâncăm. Tot aşa e şi cu omul fără cultură estetică. Poate că vom reuşi cumva să-l facem să înţeleagă că o operă de artă nu trebuie tratată la fel cu un obiect pe care îl întâlnim în piaţă. Dar pentru că el nu înţelege un alt raport decât acela pe care şi-l poate forma faţă de lucrurile din piaţă, el nu va putea să priceapă de ce există atunci opere de artă.

Cam acesta e conţinutul dialogului amintit, scris de Goethe. Vedem că în el sunt tratate într-un mod superior nişte probleme care sunt supuse astăzi unei noi examinări. Examinarea acestor lucruri, ca şi a multor altora, nu ar mai fi necesară, dacă oamenii ar vrea să ia asupra lor osteneala de a se adânci în gândurile celor care s-au apropiat de aceste lucruri în contextul unei culturi foarte înalte.

Rudolf Steiner

ARTĂ ŞI CUNOAŞTEREA ARTEI

GA 271

II

Referire la publicarea conferinţelor lui Rudolf Steiner

Ansamblul operelor lui Rudolf Steiner (1861 – 1925) se împarte în trei mari secţiuni: lucrări scrise – conferinţe – opere de artă (vezi privirea generală de la sfârşitul volumului).

Între anii 1900 şi 1924, Rudolf Steiner a ţinut numeroase conferinţe şi cursuri, atât publice cât şi pentru membrii Societăţii Teosofice, mai târziu, ai Societăţii Antroposofice. Iniţial, el nu voia ca aceste conferinţe, prezentate întotdeauna liber, să fie fixate în scris, ele fiind concepute "drept comunicări orale, nedestinate tipăririi". Dar când textele acestor conferinţe au început să fie răspândite sub diverse forme incomplete şi cu greşeli, fiind redactate de unii dintre auditorii săi, el s-a simţit răspunzător să pună în ordine aceste notiţe. El i-a încredinţat această sarcină Mariei Steiner von Sivers. Ei îi revenea alegerea stenografilor, administrarea textelor şi corectarea lor în vederea editării. Deoarece, din lipsă de timp, Rudolf Steiner nu a putut să corecteze el însuşi textele decât într-un număr foarte mic de cazuri, trebuie să se ţină seama de rezerva sa faţă de toate conferinţele tipărite în acest fel: "Trebuie, totuşi, să se şină seama de faptul că în stenogramele nerevizuite de mine există greşeli".

În lucrarea autobiografică ***Cursul vieţii mele*** (capitolul 35), el se exprimă în legătură cu raportul dintre conferinţele pentru membri, care la început nu au fost accesibile decât sub formă de manuscrise tipărite având un caracter particular, şi scrierile sale cu caracter public. Pasajul respectiv este redat la sfârşitul acestui volum. Ceea ce este spus acolo este valabil, în acelaşi fel, şi pentru cursurile referitoare le diferite domenii particulare, cursuri care se adresau unui număr mic de participanţi, familiarizaţi cu bazele ştiinţei spirituale.

După moartea Mariei Steiner (1867-1948), s-a început, conform îndrumărilor date de ea, editarea Operelor Complete ale lui Rudolf Steiner. Prezentul volum face parte din această ediţie. Informaţii mai precise referitoare la documentele care stau la baza prezentului text se găsesc, atât cât este necesar, la începutul capitolului "Note".

Rudolf Steiner

ARTĂ ŞI CUNOAŞTEREA ARTEI

GA 271

II

FIINŢA ARTELOR

Berlin, 28 octombrie 1909

Să ne imaginăm că în faţa noastră se întinde o suprafaţă vastă, acoperită cu zăpadă; pe ea se află diferite râuri şi lacuri, îngheţate de la un mal la celălalt. În mare parte e îngheţat şi un ţărm de mare, situat în apropiere, pe care înoată nişte blocuri de gheaţă imense, ici şi colo copaci şi pâlcuri de pădure scunde, acoperite în întregime cu zăpezi şi sloiuri de gheaţă. E seară. Soarele a apus deja şi a lăsat în urmă strălucirea aurie a amurgului.

În mijlocul acestui peisaj se află două femei. Şi din roşul amurgului se naşte, am putea spune că din el e trimis un sol al lumilor superioare; el se opreşte în faţa celor două femei şi ascultă cu încordare ceea ce gura lor spune în legătură cu sentimentele lor cele mai proprii, cu trăirile lor cele mai proprii.

Una dintre cele două femei îşi cuprinde trupul cu braţele; se adună în ea însăşi, şi ea rosteşte cuvintele: "Mi-e frig!" – Cealaltă îşi trimite privirile peste întinderea acoperită de zăpadă, peste apele îngheţate, peste copacii încărcaţi cu ţurţuri de gheaţă şi de pe buzele ei cuvintele ies în totală uitare a propriei senzaţii, în totală uitare a ceea ce simte ea însăşi sub influenţa gerului ce domneşte în peisajul fizic exterior din jur: "Ce minunat e totul, de jur împrejur!" – Şi simţim cum în inima ei năvăleşte căldura, fiindcă ea uită tot ceea ce ar putea simţi din cauza frigului fizic şi sub influenţă fizică. Ea e copleşită cu totul în interiorul ei de frumuseţea nespusă a acestui peisaj atât de îngheţat.

Şi Soarele coboară mai jos, roşul amurgului păleşte, iar cele două femei cad într-un somn adânc. Una dintre ele, cea care simţise adineaori gerul atât de tare în propria sine corporală, cade într-un somn care ar putea-o duce direct la moarte; iar cealaltă se cufundă într-un somn din care se poate vedea cum efectul sentimentului exprimat de ea în cuvintele: "Ah, ce frumos!", mai răsună ca ecou şi îi încălzeşte membrele şi le menţine în somn prospeţimea interioară a vieţii. Această femeie a auzit cum tânărul născut din strălucirea amurgului rosteşte cuvintele: "Tu eşti arta!" – Şi ea adormi. Şi duse cu ea în somn adânc toate rezultatele impresiilor pe care le avusese în peisajul descris. Şi în somnul ei se amestecă un fel de vis, care, totuşi, nu era vis, care, într-o anumită privinţă, era realitate, o realitate de o natură cu totul deosebită, înrudită cu visul numai din punct de vedere exterior, dar fiind revelarea unei realităţi pe care sufletul femeii n-ar fi putut s-o bănuiască prea uşor înainte. Fiindcă ceea ce trăia ea nu era un vis, ci doar arăta ca un vis. Ceea ce trăia ea poate fi desemnat drept imaginaţiune astrală. Şi dacă vrem să exprimăm trăirea pe care ea a avut-o, n-o putem îmbrăca altfel în cuvinte decât redând-o sub forma unor imagini în care vorbeşte cunoaşterea imaginativă. Fiindcă sufletul femeii ştia că în clipa aceea nu se poate vorbi decât în mod intim despre ceea ce-i fusese sugerat de tânăr prin cuvintele "Tu eşti arta!", dacă îmbrăcăm în cuvinte cunoaşterea imaginativă. Aşa că, în acest caz, vom îmbrăca în cuvinte impresiile cunoaşterii imaginative de care a avut parte sufletul acelei femei.

După ce simţul ei interior s-a trezit şi ea putea să distingă puţin ce era în jur, ea a perceput o fiinţă ciudată, o făptură care trebuie privită într-un cu totul alt fel decât atunci când, în cunoaşterea pur fizică, ne imaginăm o fiinţă spirituală. Acea fiinţă era săracă în tot ceea ce ar mai putea aminti de lumea fizic-senzorială. Acea fiinţă spirituală mai amintea de lumea fizic-senzorială numai prin faptul că ea arăta întru câtva ca trei cercuri împletite între ele; trei cercuri aşezate perpendicular unul pe celălalt, ca şi cum unul dintre ele ar fi stat orizontal, celălalt vertical, iar al treilea de la dreapta la stânga. Iar ceea ce curgea prin acele cercuri, ceea ce putea fi perceput, nu era de natură să trezească amintirea vreunei impresii fizic-senzoriale, ci amintea, mai degrabă, ceva de natură pur sufletească, ceva care poate fi comparat numai cu sentimentele şi afectele sufletului. Dar din această fiinţă se revărsa ceva care nu putea fi desemnat altfel decât spunându-se: din ea se revarsă un fel de mâhnire adânc reţinută, intimă, ca un doliu după ceva. Şi când sufletul femeii a văzut aceasta, ea s-a hotărât să întrebe: "Dar care e cauza mâhnirii tale?"

Şi atunci, din direcţia acelei fiinţe fantomatice i se făcu femeii următoarea mărturisire: "O, am un motiv să fiu în dispoziţia aceasta; fiindcă mă trag dintr-un neam spiritual înalt. Aşa cum îţi apar ţie, îţi apar la fel cum este şi sufletul uman. Dar tu trebuie să te ridici sus, în sferele ierarhiilor, dacă vrei să descoperi originea mea. Eu am coborât până aici din ierarhii mai înalte ale existenţei. Dar oamenii care se află pe partea cealaltă a existenţei, în lumea fizică, unde nu suntem noi acum, aceşti oameni mi-au răpit ultimul vlăstar; mi l-au smuls pe ultimul dintre aceia care se trag din mine şi l-au luat pentru ei şi l-au încătuşat de o formaţiune în formă de stâncă, după ce, mai întâi, l-au făcut cât se poate de mic!"

Şi sufletul femeii se avântă să întrebe: "Cine eşti tu, de fapt? Acum eu nu mai pot desemna lucrurile decât prin cuvinte care mi-au rămas în amintire din viaţa pe planul fizic. Cum mă poţi face să înţeleg fiinţa ta şi fiinţa vlăstarului tău, pe care oamenii l-au încătuşat de stânca aceea?"

"Dincolo, în lumea fizică, oamenii mă desemnează drept un simţ, drept un simţ mic de tot. Ei mă desemnează printr-un simţ pe care ei îl numesc simţul echilibrului, şi care a devenit mic, care cuprinde trei cercuri nu întregi de tot, care sunt fixate în ureche. Acesta este ultimul meu vlăstar. Pe el mi l-au răpit şi l-au dus în lumea cealaltă şi i-au luat ceea ce el avea aici, ca să poată fi liber în toate direcţiile. Ei au rupt fiecare dintre cele trei cercuri şi l-au fixat de fiecare parte pe un suport. Aici – aşa cum mă vezi aici – eu nu sunt fixată de nimic; aici prezint în mine, în toate direcţiile, nişte cercuri perfecte. Aici eu sunt rotunjită în toate direcţiile. Abia aici vezi adevărata mea înfăţişare!"

Şi sufletul femeii se avântă să întrebe: "Cum aş putea să te ajut?"

Iar fiinţa cea fantomatică zise: "Mă poţi ajuta numai dacă îţi uneşti sufletul cu al meu, dacă transferi aici, în mine, tot ceea ce, dincolo, în viaţă, oamenii află prin simţul echilibrului. Atunci tu te vei uni cu mine însămi; şi vei deveni la fel de mare ca mine însămi. Atunci, îţi vei elibera

simţul echilibrului şi te vei ridica – eliberată din punct de vedere spiritual – deasupra încătuşării de Pământ!"

Şi sufletul femeii făcu aşa. El deveni una cu fiinţa fantomatică de dincolo. Şi, devenind una cu ea, simţi că trebuie să facă ceva. Şi puse un picior în faţa celuilalt, transformă starea de repaos în mişcare şi transformă mişcarea în horă şi rotunji hora în forma ei.

"Acum, m-ai transformat!" – spuse fiinţa fantomatică. "Acum, eu am devenit ceea ce nu pot deveni decât prin tine, dacă tu faci ceea ce ai făcut adineaori. Acum, eu am devenit o parte din tine însăţi; am devenit aşa încât, sub această formă, oamenii nu mă pot decât presimţi. Eu am devenit arta dansului. Pentru că tu ai vrut să rămâi suflet şi nu te-ai unit cu materia fizică, m-ai putut elibera. Şi, totodată, prin faptul că ai pus un pas înaintea celuilalt, m-ai condus spre ierarhiile cărora le aparţin, spre Spiritele Mişcării, şi m-ai condus spre Spiritele Formei, prin faptul că ai rotunjit hora. Pe mine însămi m-ai condus spre Spiritele Formei. Dar acum nu ai voie să mergi mai departe; dacă ai mai face un singur pas în plus faţă de cei pe care i-ai făcut pentru mine, ar fi zadarnic tot ce ai făcut. Fiindcă Spiritele Formei sunt acelea care au avut sarcina de a provoca toate procesele în cursul evoluţiei Pământului. Dacă ai intra în sfera a ceea ce este misiunea Spiritelor Formei, ai distruge iarăşi tot ceea ce ai făcut adineaori, fiindcă ai cădea în mod inevitabil în regiunea care dincolo, la cei ce vă vorbesc despre sferele spirituale, e numit 'jarul poftelor', când e descrisă lumea astrală. Dansul tău spiritual s-ar transforma în ceea ce corespunde poftei sălbatice, când oamenii practică aproape singurul aspect pe care îl mai cunosc din mine, când îşi dansează dansurile lor. Dar aşa, dacă rămâi la ceea ce ai făcut acum, atunci, prin hora ta şi prin rotunjirea pe care ai dat-o horei, ca formă, tu ai creat o copie a acelor dansuri grandioase care au fost dansate în spaţiul ceresc de planete şi sori, pentru a face posibilă naştere lumii fizic-senzoriale!"

Şi sufletul femeii trăi mai departe în această stare. Şi de ea se apropie o altă fiinţă spirituală – iarăşi foarte, foarte, diferite de ceea ce oamenii îşi reprezintă de obicei, în cunoaşterea lor fizic-senzorială, drept formă a spiritelor. În faţa ei a păşit ceva, care era ca o făptură terminată în ceea ce priveşte suprafaţa, ca o făptură care nu are trei dimensiuni. Dar această fiinţă avea ceva foarte ciudat. Cu toate că era încheiată în ceea ce priveşte suprafaţa, sufletul femeii o putea vedea mereu, în starea sa imaginativă, din două direcţii, şi această făptură se arăta în două moduri cu totul diferite, o dată dintr-o direcţie, altă dată din cealaltă direcţie.

Şi iarăşi, sufletul femeii întrebă această fiinţă: "Cine eşti?"

Şi acea fiinţă spuse: "O, mă trag din nişte regiuni superioare. Am coborât până în regiunea care la voi e numită regiune a spiritului şi care aici se cheamă regiunea Arhanghelilor. Am coborât până pe această treaptă. A fost necesar să cobor, pentru ca să intru în atingere cu lumea fizic-senzorială a Pământului. Dar aici, oamenii mi-au răpit ultimul meu vlăstar, ei l-au luat; şi dincolo l-au încarcerat în propria lor formă fizic-senzorială, şi dincolo ei îl numesc unul dintre simţurile lor şi îl desemnează drept 'simţul mişcării proprii', drept ceea ce trăieşte în ei când îşi mişcă ei înşişi membrele, părţile organismului lor."

Şi sufletul femeii spuse: "Ce pot să fac pentru tine?"

Atunci, această fiinţă spune, la rândul ei: "Uneşte-ţi propria fiinţă cu a mea, în aşa fel încât fiinţa ta să devină una cu a mea!"

Sufletul femeii făcu aşa. Şi ea deveni una cu acea fiinţă spirituală, intră cu totul în această fiinţă spirituală. Şi sufletul acestei femei crescu iarăşi, deveni mare şi frumos. Şi fiinţa spirituală îi spuse: "Iată, pentru că ai făcut aceasta, ţi-ai câştigat posibilitatea de a cufunda în sufletele oamenilor aflaţi pe planul fizic o facultate – o facultate care se manifestă printr-o parte din ceea ce a spus tânărul că eşti tu; fiindcă ai devenit astfel ceea ce oamenii desemnează drept arta mimicii, drept arta expresiei mimice."

Şi pentru că sufletul acestei femei mai avea încă amintirea formei sale pământeşti, deoarece adormise doar cu câteva clipe mai înainte, ea a putut să toarne în formă tot ceea ce era acum în această fiinţă însăşi. Şi ea deveni prototipul mimului.

"Dar tu ai voie să mergi numai până la un anumit pas!" spuse fiinţa cea fantomatică. "Ai voie doar exact atâta, să torni acum în formă ceea ce execuţi drept mişcare. În clipa în care ai turna în ea propriile tale dorinţe, ai schimonosi forma, transformând-o în grimasă, şi s-ar termina cu soarta artei tale. Aşa s-a întâmplat cu oamenii de dincolo, ei şi-au transpus dorinţele, poftele în expresia lor mimică, pentru ca în ea să se exprime sinea lor proprie. Tu însă trebuie să laşi să se exprime numai altruismul, şi atunci vei fi prototipul artei mimice!"

Şi sufletul acelei femei trăi mai departe în această stare. Şi de ea se apropie o altă fiinţă spirituală, care se manifesta, de fapt, numai ca o linie, care se mişca numai ca o linie. Şi când sufletul femeii observă că şi această fiinţă spirituală, care se mişca sub forma unei linii, e mâhnită, şi când o întrebă: "Ce pot să fac pentru tine?", această fiinţă spuse: "O, eu mă trag din nişte sfere mai înalte. Dar am coborât prin sferele ierarhiilor până la sfera care la voi e desemnată de cei ce cultivă ştiinţa spirituală drept regiunea Spiritelor Personalităţii, pe care oamenii o au numai drept coppie." – Căci şi această fiinţă trebui să mărturisească faptul că, la atingerea cu oamenii, îşi pierduse ultimul vlăstar. Şi ea spuse mai departe: "Dincolo, pe Pământ, oamenii numesc ultimul meu vlăstar simţul lor vital, simţul vieţii – acel simţ prin care îşi simt propria lor personalitate, care îi pătrunde drept dispoziţia lor momentană, drept starea lor momentană, şi pe care o simt în ei drept parte care dă vigoare şi soliditate propriei lor forme. Dar oamenii au încătuşat acest simţ în ei înşişi."

"Ce pot să fac pentru tine?" întrebă sufletul femeii: Şi iarăşi fiinţa spirituală o rugă: "Să te contopeşti cu propria mea fiinţă! Să laşi afară tot ceea ce oamenii au din sineitatea lor şi să te cufunzi în propria mea fiinţă, să te contopeşti cu mine şi să devii una cu mine!"

Şi sufletul femeii făcu aşa. Şi el observă că, deşi acea fiinţă avea doar extinderea unei linii, se umplu el însuşi de forţă în toate direcţiile, că acum umplea însăşi acea formă pe care o avea pe Pământ, de care îşi amintea şi care îi apărea aici doar într-o strălucire nouă, într-o frumuseţe nouă. Şi apoi fiinţa spirituală zise: "Prin această faptă a ta ai realizat ceea ce face iarăşi din tine un detaliu în marele domeniu după care ai fost numită. Tu ai devenit în acest moment ceva pentru care oamenii de dincolo au, în orice caz, o posibilitate de realizare: Ai devenit prototipul artei plastice!"

Sufletul acestei femei devenise prototipul artei plastice. Şi acum, prin ceea ce îşi însuşise, prototipul artei plastice putea să toarne în sufletele oamenilor o facultate. Prin acel Spirit al Personalităţii, ea devenise în stare să toarne aceasta în sufletele oamenilor; putea s-o toarne drept facultate. Şi, prin aceasta, ea le dăduse oamenilor de pe Pământ fantezia plastică, posibilitatea de a crea în imagini plastice.

"Dar tu nu ai voie să faci nici un pas mai departe decât ai făcut! Trebuie să rămâi cu totul în formă. Fiindcă ceea ce este în tine nu are voie să fie dus decât până la Spiritele Formei şi la regiunile lor. Dacă mergi mai departe, acţionezi drept sfera care aprinde poftele umane, dacă nu rămâi la forma nobilă, atunci tocmai în domeniul tău nu poate să apară nimic bun. Dacă rămâi însă în acea schelărie nobilă a formei, atunci ai voie să torni în acea formă ceea ce va fi posibil doar într-un viitor îndepărtat. Şi atunci, cu toate că n-au ajuns nici pe departe să aibă acea formă prin care să manifeste în mod pur ceea ce astăzi s-a lăsat în prada cu totul altor forţe din ei, atunci vei avea voie să le arăţi ceea ce oamenii vor trăi cândva, într-o stare purificată, pe viitoarea planetă Venus, când înfăţişarea lor, forma trupurilor lor va fi devenit cu totul alta. Vei avea voie să atragi atenţia asupra purităţii şi castităţii pe care forma umană o va avea în viitor, spre deosebire de forma umană actuală."

Şi din marea de forme în veşnică transformare a lumii imaginative se ivi ceva care părea a fi prototipul statuii Venus din Millo.

"La crearea formei, tu nu ai voie să mergi decât până la o anumită limită. În clipa în care ai depăşi cât de puţin forma, în aşa fel încât ai distruge personalitatea puternică ce trebuie să menţină coeziunea formei umane, te-ai afla la graniţa a ceea ce mai e încă posibil drept frumos, drept operă de artă."

Şi din marea de forme în veşnică transformare a lumii astral-imaginative se ivi din nou o înfăţişare. Puteai să vezi cum, prin ceea ce conţinea, forma exterioară a omului fusese adusă chiar până la limita unde forma ar nega unitatea personalităţii, unde personalitatea s-ar pierde, dacă s-ar trece numai cu un pas dincolo de această fază. Şi din imaginile lumii astrale se ivi figura lui Laokoon.

Şi trăirile acestei femei în lumea imaginativă continuară. Acum, de ea se apropie o fiinţă despre care ea ştiu: "Această formă nu există dincolo, pe planul fizic; nu există nimic în planul fizic care să-i corespundă, cu aceasta fac cunoştinţă abia acum. În planul fizic există diferite lucruri care ar putea aminti de ea, pe departe; dar această fiinţă nu există nicăieri atât de bine conturată şi rotunjită ca aici." – Era o făptură minunat de frustă, care, după ce a fost întrebată de sufletul femeii, i-a spus că se trage din nişte regiuni îndepărtate, nu numai din regiuni înalte; dar că, în primă instanţă, trebuie să acţioneze în acea sferă a ierarhiilor care e numită sfera Spiritelor Formei. "Oamenii de dincolo" – vorbi acea fiinţă către sufletul femeii – "n-au fost niciodată în stare să dea vreo copie a mea, să realizeze undeva ceva care să-mi corespundă în întregime. Fiindcă înfăţişarea mea, aşa cum este ea aici, nu există pe planul fizic. De aceea, ei au fost nevoiţi să mă rupă în bucăţi, şi prin această îmbucătăţire am fost pusă în situaţia ca acum, dacă tu îndeplineşti ceea ce ai de îndeplinit, dacă te uneşti cu mine, să pot să-ţi dau nişte facultăţi prin care tu poţi sădi în sufletele oamenilor o facultate a fanteziei. Dar, pentru că în om e sfâşiată, totul nu poate să apară decât ici şi colo, sfâşiat în forme separate. Nimic din mine nu poate fi numit un simţ uman; dar tocmai de aceea oamenii nu m-au putut încătuşa. Ei au putut doar să mă sfâşie în bucăţi. Şi mi l-au luat, de asemenea, pe ultimul meu vlăstar; dar l-au sfâşiat în bucăţi."

Şi iarăşi – fără a ezita în faţa sacrificiului de a fi el însuşi sfâşiat pentru o clipă –, sufletul femeii se uni cu această entitate spirituală. Şi atunci această entitate spirituală îi zise: "Acum, că ai făcut aceasta, ai redevenit un detaliu a ceea ce ai fost desemnată ca întreg. Ai devenit prototipul arhitecturii, al artei de a construi. Tu le poţi da oamenilor prototipul fanteziei arhitecturale, dacă torni în sufletul uman ceea ce ai dobândit adineaori. Dar vei putea să le dai numai o fantezie arhitecturală care să le arate detaliile ce le dau posibilităţi de a face nişte clădiri care par să se mărească tot mai mult de sus în jos, din lumile spirituale, aşa cum se vede în cazul piramidei. Tu le vei da oamenilor capacitatea de a face doar un fel de copie a ceea ce sunt eu, dacă îi vei îndemna să folosească arta arhitecturii pentru a clădi un templu al spiritului şi nu ceva menit să slujească unui scop pământesc oarecare, şi să facă în aşa fel încât el să aibă acest caracter deja în forma exterioară."

Şi – la fel cum înainte din marea astrală tălăzuitoare apăruse piramida – acum se ivi templul grec.

Şi din marea astrală tălăzuitoare apăru un alt chip – o făptură care nu avea tendinţa de a năzui de sus în jos, pentru a se lărgi în partea de jos, ci care tindea să se înalţe de jos în sus, întinerind pe măsură ce urca: o a treia formă în care trebuise să fie sfâşiată fantezia arhitecturală. Se ivi domul gotic.

Şi sufletul femeii trăi mai departe în lumea imaginativă. Şi de ea se apropie o altă fiinţă, şi mai străină decât cea dinainte, şi mai ciudată. Cu totul străină şi ciudată. Din ea radia un fel de iubire ce încălzeşte şi, totuşi, ceva care putea să fie foarte îngheţat.

"Cine eşti?" întrebă sufletul femeii.

"Dincolo, în planul fizic, eu am un nume în forma lui justă numai printre aceia care le relatează oamenilor despre lumea spirituală. Numai aceştia ştiu să-mi folosească numele aşa cum trebuie. Fiindcă eu mă numesc intuiţia! Eu mă numesc intuiţia şi mă trag dintr-o sferă îndepărtată. Şi, pornind spre lume din acea sferă îndepărtată, eu am coborât din sfera Serafimilor!"

Fiinţa intuiţiei era de natură serafică. Şi iarăşi, sufletul femeii zise: "Ce vrei să fac?"

"Trebuie să te uneşti cu mine! Trebuie să ai curajul de a te uni cu mine! Atunci vei putea să aprinzi în sufletele oamenilor de dincolo, de pe Pământ, o facultate care este şi ea parte din activitatea fanteziei lor, şi prin care vei deveni un detaliu al întregului, drept care ai fost desemnată adineaori, de către tânărul acela."

Şi sufletul femeii se hotărî să săvârşească acea faptă. Şi astfel, ea deveni ceva care, de fapt, şi în ceea ce priveşte forma exterioară, era foarte departe de ceea ce este forma umană fizică, şi despre care ar fi putut să-şi facă o părere numai cineva care a privit adânc în sufletul omului însuşi. Fiindcă numai cu ceva de natură sufletească ar mai putea fi comparată entitatea în care se transformă acum sufletul femeii, sufletul care înainte încă mai avusese ceva eteric.

"Pentru că ai făcut aceasta", spuse fiinţa spirituală serafică, ce purta numele de intuiţie, "poţi să-i înzestrezi pe oameni cu acea facultate care este fantezia picturală. Tu ai devenit prototipul picturii. Prin aceasta, tu vei fi în stare să aprinzi în oameni o facultate. Unul dintre simţurile lor, ochiul, care are în el ceva care nu e atins, ca activitate de gândire, de propria sineitate a omului – ceva care conţine gândirea sintetizatoare a lumii exterioare –, acest simţ îl vei putea înzestra cu fantezia picturală, după ce o vei avea în tine. Şi acest simţ va fi în stare să recunoască în ceea ce, de obicei, e lipsit de viaţă şi de suflet – transpărând prin suprafaţă – fiinţa sufletească. Şi, prin facultatea ta, oamenii vor umple cu suflet tot ceea ce de obicei le apare la suprafaţă drept culoare, drept, formă; ei vor face în aşa fel încât prin formă să vorbească sufletul şi ca prin culoare să nu vorbească doar culoarea exterioară senzorială, ci prin culoarea pe care o vor aşterne pe suprafaţă să vorbească ceva care este fiinţa interioară a culorii, după cum tot ceea ce vine de la mine tinde dinspre partea cea mai interioară spre exterior. Tu vei fi în stare să le dai oamenilor o facultate prin care ei vor deveni capabili să introducă prin propria lor lumină sufletească, până şi în natura neînsufleţită, care de obicei apare numai în culori şi forme lipsite de suflet, ceea ce este mişcarea sufletească. Acesta e darul pe care ai să-l faci oamenilor, prin care ei vor putea să transforme mişcarea în repaos, prin care vor putea să fixeze ceea ce este schimbător în lumea fizică exterioară. Îi vei învăţa să reţină pe pânză culoarea ce apare fugar, pe care alunecă grăbită raza Soarelui ce răsare, culorile care există în natura neînsufleţită!"

Şi din marea tălăzuitoare a lumii imaginative se înalţă o imagine, o imagine care înfăţişa pictura peisagistă. Şi se ivi o a doua imagine, care înfăţişa altceva, şi pe care fiinţa cea fantomatică o explică spunând:

"Ceea ce în viaţa umană se petrece şi e trăit într-un timp mai scurt sau mai lung, într-un minut sau într-un ceas sau în secole, şi care se comprimă într-o clipă scurtă – aceasta îi vei învăţa pe oameni să picteze pe pânză, prin facultatea pe care le-o vei da. Tu le vei da oamenilor capacitatea ca, şi atunci când trecutul şi viitorul se intersectează cu putere, şi atunci când aceste două mişcări, a trecutului şi a viitorului, se întâlnesc, să ştie cum pot fi ele fixate, în punctul întâlnirii lor, drept linişte egală în centru."

Şi din lumea tălăzuitoare a imaginaţiunilor se înalţă tabloul "Cina cea de Taină" al lui Leonardo da Vinci [Nota 45].

"Dar vei avea greutăţi. Şi vei avea cele mai mari greutăţi când îi vei pune pe oameni să aplice facultatea ta la ceea ce conţine deja mişcare

şi suflet, acolo unde ei au introdus deja mişcare şi suflet din planul fizic. Aici te vei putea poticni cel mai uşor. Aici va fi limita unde copiile prototipului care eşti tu vor mai putea fi numite artă. Şi aici va fi pericol."

Şi din marea tălăzuitoare a lumii imaginative se înălţă portretul.

Şi sufletul femeii trăi mai departe în lumea imaginativă. Şi de ea se apropie o altă fiinţă, tot străină, care nu semăna cu nimic din ceea ce poate fi întâlnit dincolo, în lumea fizică – tot ceva care poate fi numit o fiinţă cerească, o fiinţă care nu poate fi comparată cu nimic din planul fizic. Şi sufletul femeii întrebă: "Cine eşti?" – Şi atunci acea fiinţă zise: "O, dincolo, pe globul pământesc, eu am un nume care e folosit corect numai de aceia care le aduc oamenilor soliile lumii spirituale; iar aceştia mă numesc inspiraţia. Eu mă trag dintr-o sferă îndepărtată, dar a trebuit să am mai întâi locul meu în regiunea care dincolo, unde se vorbeşte despre lumea spirituală, e desemnată drept regiunea Heruvimilor."

O fiinţă din sfera Heruvimilor se desprinse din lumea imaginativă. Şi iarăşi, fiinţa heruvimică răspunse la întrebarea femeii: "Ce pot face pentru tine? Ce să fac?" – "Trebuie să te transformi în mine însămi! Trebuie să devii una cu mine!"

Şi, cu tot pericolul care era legat de aceasta, sufletul femeii se contopi cu entitatea fiinţei heruvimice. Şi astfel, el deveni şi mai neasemănător cu toate realităţile fizice care există dincolo, pe globul pământesc. Dacă despre fiinţa dinainte încă s-ar mai fi putut spune: Există măcar ceva ca o analogie a ei pe globul pământesc –, această fiinţă heruvimică trebuia desemnată drept ceva care poartă ea însăşi în sine o entitate absolut străină de tot ceea ce există pe globul pământesc, aşa că nu putea fi comparată cu nimic. Şi însuşi sufletul femeii deveni din ce în ce mai neasemănător cu toate realităţile pământeşti, el deveni în aşa fel încât vedeai, privindu-l: acum a trecut el însuşi într-o sferă spirituală, el îşi are locul, cu întreaga sa entitate, în sfera spirituală care nu poate fi găsită în lumea fizică.

"Pentru că ai făcut aceasta, vei putea să sădeşti în sufletele oamenilor o facultate. Şi când, pe globul pământesc, această facultate va răsări în sufletele oamenilor, ea va trăi în aceste suflete drept fantezie muzicală. Şi oamenii nu vor avea nimic pe care să-l poată lua din exterior – aşa de străină ai devenit, cu facultatea ta, de globul pământesc –, nimic care să poată fi luat de ei din exterior, pentru a putea întipări în el ceea ce simte sufletul însuşi, sub influenţa ta inspiratoare. Ei trebuie să aprindă aceasta într-un mod nou, prin proprie putere, printr-un simţ pe care de obicei îl cunosc într-un alt mod: Acum, ei trebuie să dea simţului sunetului o formă nouă; trebuie să găsească sunetul muzical în propriul lor suflet. Trebuie să creeze, ca din înalturi cereşti, din propriul lor suflet! Şi dacă oamenii vor crea în acest fel, atunci din propriul lor suflet va curge ceva care va fi ca un reflex uman a tot ceea ce în natura exterioară nu poate să curgă şi să răsară decât în mod imperfect. Din sufletul omului se va revărsa un asemenea reflex a tot ceea ce, în lumea din afară, murmură izvorul, a ceea ce face vântul să se întâmple, a ceea ce tunetul face să să rostogolească; nu o copie a tuturor acestor lucruri, ci ceva care, ieşind din nişte adâncuri necunoscute ale spiritelor, vine în întâmpinarea tuturor acestor minunăţii ale naturii, ca o soră firească, acesta e lucrul care va ţâşni din sufletul oamenilor. Prin aceasta, oamenii vor deveni capabili să creeze ceva care îmbogăţeşte viaţa Pământului, care e nou pe Pământ, ceva care n-ar fi existat fără facultatea ta, ca un fel de sământă a viitorului de pe Pământ. Şi tu le vei da facultatea de a exprima ceea ce trăieşte în sufletele lor, ceea ce n-ar putea fi exprimat niciodată, dacă oamenii ar trebui să se limiteze la ceea ce au cum, la gând, la noţiune. Pentru toate sentimentele care mistuie noţiunea, care ar îngheţa dacă ar trebui să se mulţumească doar cu noţiunea, pentru toate acele sentimente, pentru care noţiunea ar fi ca un duşman de moarte, tu le vei da posibilitatea de a sufla afară, în ambianţa din jurul Pământului, pe aripile cântecului, sâmburele cel mai lăuntric al sufletului şi de a imprima acestei ambianţe ceva care altfel n-ar exista. Toate acele sentimente puternice şi complicate, toate sentimentele care trăiesc în sufletul uman ca o puternică lume, care altfel n-ar putea fi niciodată trăite în lumea exterioară în această formă, care pot fi trăite numai dacă omul ar cutreiera cu sufletul istoria lumii şi spaţiile cereşti, toate aceste sfere care nu pot fi trăite în lumea exterioară, pentru că aici trebuie să se reverse toţi curenţii adverşi, care ar trebui să străbată secole şi milenii, dacă am vrea să ştim ce trăiri au oamenii aici sau acolo: prin facultatea ta, ei vor putea comprima toate acestea şi să le toarne în ceva ce îşi vor fi cucerit ei înşişi, în lucrările lor muzical-simfonice."

Şi sufletul femeii înţelese în ce fel se aduce jos, din înalturile spirituale ale lumii, ceea ce desemnăm drept inspiraţie şi cum urmează să fie exprimat, de către sufletul uman obişnuit, ceea ce este adus jos; el înţelese că toate acestea pot fi exprimate numai dacă sunt turnate în sunete. Ceea ce un cercetător spiritual poate să descrie – asta ştia acum sufletul acelei femei – când prezintă însăşi lumea inspiraţiei, şi cum poate fi redat pe planul fizic, ceea ce descrie el, prin mijloacele de expresie fizice, şi cum acestea nu aveau să devină o simplă copie, ci aveau să păşească în mod nemijlocit în faţa oamenilor doar prin arta muzicală: astfel, lucrurile acestea nu puteau fi redate decât prin opera de artă muzicală. Şi sufletul femeii înţelese că în opera de artă muzicală putea fi redat acel eveniment grandios prin care odinioară Uranus şi-a aprins propria simţire în focul iubirii pentru Gea, că ar putea fi exprimat ceea ce s-a petrecut atunci când Cronos a vrut să lumineze prin lumina lui Zeus ceea ce trăia în el ca entitate spirituală. – Asemenea trăiri adânci a avut sufletul femeii prin atingerea cu entitatea heruvimică.

Şi sufletul femeii se transpuse mai departe în ceea ce numim lumea imaginativă. Şi de ea se apropie o altă fiinţă, tot foarte îndepărtată de ceea ce există pe Pământ. Şi când sufletul femeii întrebă: "Cine eşti?", fiinţa cea fantomatică răspunse: "Numele meu îl folosesc în mod just numai aceia care dincolo, în lumea fizică, le comunică oamenilor evenimente spirituale pe baza cercetării spirituale. Fiindcă eu sunt imaginaţia, şi mă trag dintr-o împărăţie îndepărtată. Dar din această împărăţie am venit în acea regiune a ierarhiilor care e numită regiunea Spiritelor Voinţei.

"Ce să fac pentru tine?" întrebă iar sufletul femeii.

Şi această fiinţă ceru ca sufletul femeii să-şi unească propria entitate cu acea fiinţă a Spiritelor Voinţei. Şi iarăşi, sufletul femeii deveni absolut neasemănător cu forma obişnuită a sufletului; deveni o fiinţă cu totul sufletească.

"Pentru că ai făcut aceasta, acum eşti în stare să insufli în sufletele oamenilor acea facultate care e numită la oamenii de pe globul pământesc fantezie poetică. Tu ai devenit prototipul fanteziei poetice. Şi, prin tine, oamenii vor fi în stare să exprime în limba lor ceva ce nu ar putea să exprime niciodată dacă s-ar limita la lumea exterioară şi ar vrea să redea mereu numai lucruri care există în lumea fizică exterioară. Tu le vei da oamenilor posibilitatea ca prin fantezia ta să exprime tot ceea ce atinge propria lor voinţă, şi care n-ar putea fi exprimat sub o altă formă, care n-ar putea să se reverse afară din sufletul uman prin mijloacele de expresie pământeşti. Tu le vei da oamenilor facultatea de a exprima aceasta. Pe aripile ritmului tău, ale metrului tău poetic, şi prin tot ce le vei da oamenilor, ei vor putea exprima ceva pentru care, altfel, limba ar fi un instrument mult prea grosolan. Tu le vei da posibilitatea de a exprima ceea ce, altfel, n-ar putea fi exprimat!"

Şi se ivi, ca imagine a poeziei lirice, tot ceea ce se petrecuse de-a lungul secolelor de la un neam la altul şi inspirase neamuri întregi.

"Şi, de asemenea, tu vei putea cuprinde la un loc tot ceea ce n-ar putea fi exprimat niciodată printr-un eveniment fizic exterior. Mesagerii tăi vor fi scalzii, poeţii tuturor timpurilor. Ei vor cuprinde în poezia epică tot ceea ce se comprimă din cercurile de viaţă ale omenirii. Şi forma pe care o ia voinţa, când pasiunile năvălesc unele împotriva celorlalte, lupta pe care oamenii de pe globul pământesc, din lumea fizică, n-ar putea s-o dea niciodată până la capăt, tu o vei proiecta în faţa lor, cu mijloacele tale, pe scena pe care o să le arăţi cum pasiunile aflate în

luptă aduc moartea unuia şi biruinţa celuilalt. Tu le vei da oamenilor posibilitatea de a crea arta dramatică!”

Şi sufletul femeii observă în această clipă în el însuşi o trăire interioară – o trăire interioară care nu poate fi desemnată decât printr-o expresie care pe Pământ este, de obicei, trezirea.

Ce îl făcuse să se trezească? – El se trezise din cauză că văzuse, ca într-o imagine de oglindă, ceea ce nu există pe Pământ. Devenise el însuşi de aceeaşi fiinţă cu imaginaţiunea. Ceea ce trăieşte pe Pământ drept artă poetică este o imagine de oglindă a imaginaţiei. Sufletul femeii văzuse în arta poetică imaginea de oglindă a imaginaţiei. Şi aceasta îl făcuse să se trezească. Ce-i drept, prin trezirea ei, femeia fusese nevoită să părăsească împărăţia de vis a spiritelor, dar ajunsese, cel puţin, într-un domeniu care este asemănător cu spiritualitatea vie a imaginaţiei spirituale, chiar dacă numai ca o imagine moartă de oglindă. Şi aceasta o făcuse se se trezească.

Şi, după ce se trezise, putu să-şi dea seama că noaptea trecuse. Iarăşi în jurul ei se întindea peisajul de zăpadă, iarăşi era ţărmul de mare cu aisbergurile plutitoare şi ţurţurii atârnând de crengile copacilor. Dar, trezindu-se, ea observă că alături zăcea femeia cealaltă, aproape încremenită din cauza gerului pe care-l îndurase, fără să se fi încălzit în interior de impresia pe care ea o primise în sine şi care ar putea fi numită “Ah, ce frumos!”, datorată acestui peisaj acoperit de zăpadă. Acum, sufletul acelei femei care în timpul nopţii avusese toate trăirile descrise îşi dădu seama că cealaltă femeie, care aproape încremenise de frig, fiindcă nu putuse avea nici o trăire în lumea spirituală, este ştiinţa umană. Şi începu să o îngrijească, încercând să-i dea ceva din căldura ei. O îngriji şi, în cele din urmă, sufletul celei de a doua femei se încălzi sub impresia a ceea ce sufletul primei femei adusese cu ea, sub impresia trăirilor din timpul nopţii.

Dincolo, la răsărit, urca la orizont, întinzându-se asupra peisajului, aurora dimineţii. Soarele îşi vestea sosirea. Aurora deveni tot mai roşie şi mai roşie. Şi acum, fiindcă era treaz, sufletul femeii care avusese trăirea nocturnă era în stare să privească şi să-şi aţintească auzul la ceea ce vorbesc copiii-oameni de pe Pământ, atunci când au trăit în ei, presimţind, ceva din ceea ce poate fi trăit în lumea imaginativă. Şi el auzi, răsunând din corul copiilor-oameni, ceea ce cei mai buni făcuseră să se audă, drept presimţirile lor, în legătură cu ceea ce ei înşişi nu ştiu nimic prin imaginaţiune, dar pe care îl lasă să se reverse din străfundurile cele mai adânci ale sufletelor lor, drept reper pentru întreaga omenire; el auzi glasul unui poet care presimţise cândva măreţia a ceea ce trăieşte sufletul uman, venind din lumea imaginativă. El înţelese acum că trebuie să devină salvatorul a ceea ce era aici o ştiinţă pe jumătate îngheţată de frig, el înţelese că trebuie s-o încălzească şi s-o pătrundă cu ceea ce este el însuşi – în primă instanţă, cu ceea ce este el ca artă, şi că trebuie să comunice ştiinţei pe jumătate îngheţate de frig ceea ce el aducea cu sine, ca amintire, din visul nocturn. Şi el îşi dădu seama că tot ceea ce este pe jumătate îngheţat poate redeveni viu cu iuţeala vântului, dacă ştiinţa ar putea să-şi însuşească, drept cunoaştere, cele comunicate de el.

Şi îşi îndreptă încă o dată privirile spre roşul aurorei. Şi aurora deveni pentru el simbolul celor din care se trezise el însuşi şi simbolul propriilor lui imaginaţiuni. Şi el înţelese ce spusese poetul, cu atâta înţelepciune, pe baza presimţirii sale. Ceea ce el auzise dintr-un spirit nou, răzbătea până la el din direcţia orizontului Pământului:

> Doar prin a frumuseţii auroră [Nota 46]
> pătrunzi în al cunoaşterii tărâm!

Rudolf Steiner

ARTĂ ŞI CUNOAŞTEREA ARTEI

GA 271

SENSIBIL-SUPRASENSIBILUL ÎN REALIZAREA LUI PRIN ARTĂ

München, 15 februarie 1918

Prima conferinţă

Desigur, dintr-o adâncă înţelegere a lumii şi, înainte de toate, dintr-o adâncă simţire artistică, a creat *Goethe* maxima [Nota 47]: "Cel căruia natura începe să-i dezvăluie taina ei vădită, acela simte un dor nestăvilit după interpreta ei cea mai demnă, arta." Putem adăuga un fel de completare, fără ca prin aceasta să devenim negoetheeni: "Cel căruia arta începe să-i dezvăluie taina ei, acela simte o antipatie aproape irezistibilă împotriva celei mai nedemne interprete a ei: reflectarea estetic-ştiinţifică." Azi, eu nu vreau să fac un studiu estetic-ştiinţific. Mi se pare că este nu doar compatibil, ci chiar absolut în sensul concepţiei mai sus amintite a lui Goethe, să vorbim despre artă în aşa fel încât să relatăm trăirile pe care le putem avea împreună cu ea, pe care, poate, le-am avut adeseori împreună cu ea, tot aşa cum relatăm bucuros trăirile pe care le-am avut, sau le mai avem încă, în viaţă, cu un bun prieten.

În legătură cu evoluţia omenirii se vorbeşte despre un păcat originar. Azi nu vreau să mă ocup pe larg de întrebarea dacă bogata viaţă a omenirii, în ceea ce priveşte aspectele ei întunecate, se epuizează atunci când – în privinţa acestei vieţi generale – se vorbeşte despre *un singur* păcat originar. Dar, cu privire la simţirea şi la creaţia artistică, mi se pare neapărat necesar să se vorbească despre *două* păcate originare. Şi anume, mi se pare că – în creaţia artistică, în savurarea operelor de artă – unul dintre păcatele originare constă în redarea exclusivă a aspectelor senzoriale. Iar celălalt păcat mi se pare a fi acesta: a voi să exprimi, să redai prin artă, a voi să revelezi prin artă suprasensibilul. Dar atunci va fi foarte greu să creezi sau să te apropii de artă, dacă vrei să respingi atât sensibilul, cât şi suprasensibilul. Totuşi, mi se pare că izvorăşte dintr-o simţire sănătoasă afirmaţia: Cine vrea să aibă în artă numai sensibilul, acela de-abia dacă va depăşi un element ilustrativ mai subtil, care poate să se înalţe, ce-i drept, la treapta de artă, dar din care nu se va naşte, de fapt, artă adevărată. Şi aceasta înseamnă – cum s-ar putea spune, desigur – o viaţă sufletească sălbăticită, dacă cineva se mulţumeşte cu simplul element ilustrativ al imitării realităţii sensibile sau a ceea ce ne e dat în vreun alt fel de către lumea simţurilor. Dar înseamnă că eşti posedat de propria-ţi minte, de propria-ţi raţiune, dacă vrei să ceri ca o idee, ca o realitate pur spirituală, să se întrupeze sub o formă artistică. Operele literare care ilustrează diferitele concepţii despre lume, redarea unor concepţii despre lume cu ajutorul artei, nu corespund, totuşi, unui gust format, ci unei barbarizări a vieţii de simţire umane.

Şi totuşi; arta însăşi este adânc ancorată în viaţă. Dacă n-ar fi ancorată în viaţă, ea n-ar avea, prin întregul mod în care ni se înfăţişează, o existenţă îndreptăţită: căci în ea trebuie să se manifeste tot felul de lucruri care, pentru o concepţie despre lume pur realistă, sunt ireale, în ea trebuie să se manifeste tot felul de iluzii, care vor fi introduse în viaţă. Deja pentru faptul că arta e nevoită să introducă în viaţă nişte elemente care, pentru o anumită înţelegere, sunt ireale, ea trebuie, totuşi, să fie, într-un anumit mod, adânc ancorată în viaţă.

Acum, se poate spune că de la o anumită limită a simţirii în sus – de la o limită inferioară până la o altă limită, superioară, care, desigur, la unii oameni mai trebuie să se formeze abia de acum înainte –, simţirea artistică apare peste tot în viaţă. Ea apare – chiar dacă nu ca artă – atunci când, deja în existenţa sensibilă obişnuită, ne întâmpină ceva suprasensibil, plin de mister. Şi ea apare atunci când ceva gândit, simţit, trăit, sub o formă pur spirituală – nu prin faptul că noi îl transpunem în simboluri de paie sau în alegorii ţepene, ci prin felul în care acesta însuşi vrea să trăiască în faţa noastră într-o formă sensibilă –, va străluci în faţa noastră într-o înfăţişare sensibilă. Faptul că deja în viaţa cotidiană realitatea sensibilă obişnuită conţine ceva suprasensibil – oarecum ferecat prin vrajă –, aceasta o simte orice om care îşi menţine sufletul între cele două limite amintite ale dispoziţiei sufleteşti.

Se poate spune, desigur: Dacă cineva m-a invitat la el acasă şi mă introduce într-o cameră care are pereţii roşii, atunci eu am o anumită premisă care, din cauza pereţilor roşii, are o legătură cu simţirea artistică. Voi simţi că e firesc – dacă voi intra în camera roşie şi mă întâmpină omul care m-a invitat – ca el să-mi comunice tot felul de lucruri care sunt importante pentru mine, care mă interesează. Iar dacă nu se întâmplă aşa, atunci eu voi simţi întreaga invitaţie în camera roşie drept o minciună de viaţă, şi voi pleca nemulţumit. Dacă cineva mă primeşte într-o cameră albastră şi nu mă va lăsa deloc să vorbesc, ci flecăreşte neîncetat, voi simţi întreaga situaţie ca fiind extrem de neplăcută şi îmi voi spune că deja prin culorile camerelor sale acest om, de fapt, m-a minţit. În viaţă întâlnim nenumărate asemenea lucruri. O doamnă pe care o întâlnim, îmbrăcată într-o rochie roşie, ne va părea extraordinar de neadevărată, dacă ea va avea o purtare prea modestă. O doamnă cu părul buclat va fi resimţită ca adevărată numai dacă e puţin trăsnită; dacă nu e aşa, vom avea o deziluzie. Bineînţeles, în viaţă lucrurile nu trebuie să stea exact aşa; viaţa are dreptul să treacă peste asemenea iluzii, există însă anumite limite între care se mişcă dispoziţia noastră sufletească, în cadrul cărora simţim în acest mod.

Firește, lucrurile nici nu trebuie cuprinse în legi generale; unii pot simţi cu totul altfel în legătură cu toate acestea. Totuşi, fiecare om are în viaţă o simţire astfel alcătuită, încât exteriorul, care ne întâmpină în lumea simţurilor, îl simţim negreşit ca pe ceva ce conţine ceva spiritual, care conţine, ca ferecat în vrajă, o situaţie spirituală, o concepţie spirituală, o dispoziţie spirituală.

Poate să ni se pară că ceea ce există ca o cerinţă a sufletului nostru şi care, atât de des în viaţă, e amarnic dezamăgit, impune necesitatea de a se crea o sferă de viaţă deosebită, tocmai pentru asemenea cerinţe, care, în viaţa umană, îşi caută împlinirea. Şi mie mi se pare că această sferă deosebit a vieţii este arta. Ea ia din viaţa obişnuită şi modelează tocmai ceea ce poate oferi mulţumire acelui simţ situat între asemenea limite ale simţirii.

Poate vom reuşi să înţelegem trăirile noastre cu arta dacă vom încerca să privim mai adânc acele procese sufleteşti care au loc fie în cadrul creaţiei artistice, fie prin savurarea operelor de artă. Căci nu e nevoie să fi avut decât o mică trăire reală împreună cu arta, trebuie să fi făcut doar încercarea de a o înţelege ceva mai intim; şi atunci vom constata deja că procesele sufleteşti ce urmează să fie descrise acum se

manifestă la artist şi la cel ce gustă operele de artă oarecum invers, dar că, în fond, sunt aceleaşi. Artistul trăieşte la început procesul pe care îl voi descrie, astfel că el trăieşte mai întâi un anumit proces sufletesc, care apoi va fi înlocuit de un altul; cel ce savurează opera de artă trăieşte mai întâi al doilea proces la care mă refer, şi doar apoi pe primul, de la care a pornit artistul. Acum mie mi se pare că noi ne apropiem atât de greu de artă din punct de vedere psihologic pentru că nu îndrăznim să pătrundem în sufletul omenesc atât de adânc cât e necesar, ca să sesizăm ceea ce dă naştere, propriu-zis, nevoii de artă. Poate că abia în epoca noastră este cazul să se vorbească ceva mai clar despre aceste lucruri. Fiindcă, oricum am gândi despre unele curente artistice ale trecutului celui mai recent şi ale prezentului – despre impresionism, despre expresionism etc. – (discuţiile despre aceste lucruri izvorăsc uneori dintr-o necesitate complet neartistică) –, oricum am gândi despre acestea, un lucru nu putem nega, şi anume că, prin ivirea acestor curente, simţirea artistică, viaţa artistică, au fost scoase mai mult spre suprafaţa conştienţei din anumite străfunduri sufleteşti care zac foarte adânc în subconştient şi care în trecut nu erau scoase din acest subconştient. În mod absolut necesar, astăzi există mai mult interes faţă de procesele sufletesc-artistice ale omului care creează sau care gustă operele de artă, datorită a tot ceea ce s-a spus despre astfel de lucruri cum sunt impresionismul şi expresionismul; deci, astăzi există mai mult interes faţă de aceste procese decât în epocile anterioare, când concepţiile estetice ale domnilor eruditi erau foarte departe de ceea ce trăia, propriu-zis, în artă. În ultimul timp, în estetică au apărut noţiuni, reprezentări, care, într-o anumită privinţă, se apropie foarte mult de ceea ce creează arta actuală, cel puţin în comparaţie cu epocile anterioare.

Viaţa sufletului este infinit mai adâncă decât se presupune de obicei. Şi faptul că omul are o sumă de trăiri în adâncul sufletului său, în subconştient şi în inconştient, de care în viaţa obişnuită nu prea se vorbeşte, aceasta o presimt foarte puţini oameni. Dar trebuie să coborâm ceva mai adânc în această viaţă sufletească, ca să găsim tocmai acolo unde trebuie căutată dispoziţia dintre limitele sufleteşti amintite. Am putea spune că viaţa noastră sufletească pendulează între cele mai diferite stări, care, toate, mai mult sau mai puţin – nimic din ceea ce spun azi nu e spus din pedanterie –, reprezintă două modalităţi: Pe de-o parte, în adâncul sufletului uman există ceva care, înălţându-se în mod liber din acest suflet, vrea să iasă la suprafaţă, şi care, uneori în mod absolut inconştient, chinuind, totuşi acest suflet – dacă sufletul e structurat în mod deosebit în direcţia dispoziţiei amintite –, vrea în permanenţă să se descarce înspre suprafaţa conştienţei, dar nu se poate descărca – şi, în cazul dispoziţiei sufleteşti sănătoase nici nu trebuie să se descarce –, sub formă de viziune. De fapt, viaţa noastră sufletească năzuieşte fără încetare, dacă există ceva care stimulează o asemenea dispoziţie sufletească, să se remodeleze sub formă de viziuni, mult mai mult decât se crede. Viaţa sufletească sănătoasă constă doar în faptul că această "voinţă de viziune" rămâne ca năzuinţă, că viziunea nu reuşeşte să iasă la suprafaţă.

Această năzuinţă după viziune, care, în fond, există în sufletul tuturor oamenilor, poate fi satisfăcută dacă acel ceva care vrea să se nască, dar în sufletul sănătos nu trebuie să se nască – viziunea maladivă –, este adus în faţa sufletului sub forma unei impresii exterioare, a unei plăsmuiri exterioare, sau altele asemenea. Şi atunci, imaginea artistică exterioară, plăsmuirea exterioară, poate fi ceva care face ca în străfundurile sufletului să existe în mod sănătos ceea ce, de fapt, vrea să fie viziune. S-ar putea spune că îi oferim din afară sufletului conţinutul viziunii. Şi îi vom oferi ceva cu adevărat artistic numai dacă suntem în stare să ghicim, din năzuinţele îndreptăţite după viziune, ce plăsmuire, ce impresie în imagine trebuie să-i oferim sufletului, ca să potolim setea lui după viziuni. Cred că multe studii din ultimul timp, care se încadrează în curentul desemnat drept expresionism, sunt aproape de acest adevăr, şi că cercetările din acest domeniu sunt pe cale să găsească ceea ce am spus adineaori; numai că nu se merge încă destul de departe, nu se priveşte destul de adânc în suflet şi nu se percepe această sete nestăvilită de viziuni, care, propriu-zis, există în fiecare suflet uman. – Aceasta e însă doar un aspect. Şi dacă trecem în revistă creaţia artistică şi savurarea operelor de artă, putem vedea că un anumit gen de opere de artă au un izvor ce corespunde acestei nevoi a sufletului uman.

Dar mai există şi un alt izvor al artei. Izvorul despre care am vorbit adineaori constă într-o anumită structură a sufletului uman, în setea lui de a avea viziuni, sub formă de reprezentări ce se înalţă în mod liber în suflet. Celălalt izvor constă în faptul că în natura însăşi zac ferecate multe taine, pe care le putem găsi numai dacă încercăm nu să facem supoziţii ştiinţifice – de acest lucru nu avem nevoie aici –, ci dacă simţim ce adânci sunt tainele propriu-zise ale naturii care se întinde de jur împrejurul nostru.

Aceste taine mai adânci ale naturii, care sunt răspândite de jur împrejurul nostru, pot să pară chiar paradoxale, când le exprimăm în faţa conştienţei actuale a omenirii; totuşi, există ceva care, tocmai începând cu epoca noastră, face ca acest fel de taine, de care vorbesc, să devină din ce în ce mai populare. În natură există ceva care este nu doar viaţă ce creşte, încolţeşte şi înmugureşte, de care noi ne bucurăm, firește, dacă avem un suflet sănătos, ci în natură mai există ceea ce se numeşte moarte a vieţii, distrugere; în natură există ceva care, neîncetat, distruge şi depăşeşte o viaţă prin alta. Cine poate simţi aceasta, acela – ca să alegem tocmai acest exemplu, cel mai bun din toate –, dacă se apropie de forma umană, de forma umană naturală, va putea simţi că această formă umană conţine în formele ei ceva plin de mister: că, în fiecare clipă, această formă, care se realizează în viaţa exterioară, este, propriu-zis, biruită de către o viaţă superioară. Acesta este misterul a tot ce e viaţă: Neîncetat şi pretutindeni o viaţă inferioară este ucisă de o viaţă superioară. Această formă umană, care e străbătută de sufletul uman, de viaţa umană, este fără încetare ucisă, depăşită, de sufletul uman, de viaţa umană. Şi aceasta se întâmplă în aşa fel încât se poate spune: Forma umană ca atare poartă în sine ceva care ar fi cu totul altfel dacă ar fi lăsat în voia propriilor sale forţe, dacă ar putea să dea curs vieţii sale proprii. Dar ea nu poate da curs propriei sale vieţi, căci în ea există o altă viaţă, superioară, care ucide această viaţă.

Artistul plastic se apropie de forma umană şi descoperă, deşi în mod inconştient, prin simţire, acest mister. El îşi dă seama că această formă umană vrea ceva, care nu ajunge să se exprime în om, ceva care este depăşit, ucis de către o viaţă superioară, de către viaţa sufletească; el scoate la iveală din forma umană ceea ce nu există la omul real, ceea ce la omul real lipseşte, ceea ce natura ascunde. Goethe a simţit aşa ceva atunci când a vorbit despre "tainele vădite". Dar se poate merge mai departe. Se poate spune: Peste tot, în natura cea vastă, la baza fenomenelor se află această taină. În fond, afară, în natură, nu apare nici o culoare, nici o linie, fără ca ceva inferior să nu fie biruit de către ceva superior. Şi, invers, se poate ca uneori ceva superior să fie biruit de ceva inferior. Dar în toate se poate dezlega vraja, poate fi regăsit ceea ce, propriu-zis, este biruit, şi ajungem atunci la activitatea de creaţie artistică.

Iar dacă ajungem la asemenea elemente biruite, care au fost desferecate din vrajă, şi ştim să le vieţuim în mod just, aceasta devine simţire artistică.

Aş dori să mă exprim mai exact tocmai asupra acestui din urmă lucru. Avem la Goethe, în tot felul de studii ale sale, care încă nici vorbă să fi fost valorificate, nişte adevăruri umane foarte importante. Teoria goetheană a metamorfozei [Nota 48], care porneşte de la ideea că la plantă, de exemplu, petalele sunt numai frunze transformate, şi care se extinde apoi la toate formele din natură, teoria metamorfozei a lui Goethe – dacă ceea ce zace în ea va fi scos cândva la iveală, printr-o cunoaştere a naturii mai cuprinzătoare decât s-a putut în timpul lui Goethe, conform cu stadiul de evoluţie a epocii sale – este aptă – dacă natura va fi dezvăluită cândva printr-o privire cuprinzătoare – să se dezvolte şi să devină ceva mult, mult mai vast. Aş putea spune: la Goethe, această teorie a metamorfozei este încă foarte limitată la aspectul raţional. Ea poate fi dezvoltată.

Dacă ne aplecăm iarăşi asupra formei umane, vom putea spune, ca un exemplu, următoarele: acela care priveşte un schelet uman, chiar la o privire cu totul superficială va vedea că acest schelet uman constă din două părţi distincte – s-ar putea merge mult mai departe, dar am

depăşi cadrul temei de azi -: capul, care este doar aşezat pe restul scheletului, şi scheletul propriu-zis al corpului. Cine are un simţ pentru transformarea formelor, cine poate vedea, cum spune Goethe, că frunza verde se transformă într-o petală colorată, va putea observa – dacă va extinde şi mai mult acest mod de a privi – cum capul uman este un întreg şi restul organismului este, de asemenea, un întreg, şi că unul este metamorfoza celuilalt. În mod tainic, întregul organism al omului, în afară de cap, este astfel alcătuit încât putem spune, dacă îl privim în mod adecvat: el poate fi transformat într-un cap uman. Iar capul uman este ceva care, aş zice, conţine întregul organism uman, dar ceva mai rotunjit, sub o formă mai dezvoltată. Dar remarcabil este următorul lucru: Dacă avem capacitatea de a vedea acest aspect şi suntem în stare cu adevărat să replăsmuim în interiorul nostru organismul uman în aşa fel încât el să devină în întregime cap, şi dacă putem, pe de altă parte, să transformăm capul uman în aşa fel încât el să apară drept omul însuşi, atunci ajungem, totuşi, în fiecare din cazuri, la un cu totul alt rezultat. Într-unul din cazuri, dacă replăsmuim capul în aşa fel încât să apară drept organismul întreg, ajungem la ceva care ni-l înfăţişează pe om osificat, ca izolat, ca vârât la strâmtoare, ca şi cum peste tot ar fi cuprins de scleroză. Dacă lăsăm să acţioneze asupra noastră restul organismului uman, în aşa fel încât el să devină pentru noi cap, ajungem la ceva care seamănă foarte puţin cu un om obişnuit; ceva care numai în formele capului mai aminteşte de om; se ajunge la ceva ce n-a osificat anumite începuturi de omoplaţi, ci vrea ca acestea să devină aripi, ceva ce vrea să întreacă şi umerii şi de la aripi vrea să se dezvolte deasupra capului, ceva ce apare ca un început de cap, care vrea să ia în stăpânire capul, astfel că ceea ce la forma umană obişnuită există ca ureche, se măreşte şi se uneşte cu aripile. Pe scurt, se ajunge la ceva care este un fel de fiinţă spirituală: această fiinţă spirituală zace ferecată în forma umană. Este ceea ce – dacă dezvoltăm ca imagine mai extinsă ceea ce Goethe a ajuns să presimtă în teoria metamorfozei – luminează misterele naturii umane. Astfel, din acest exemplu putem vedea: de fapt, natura năzuieşte în fiecare părticică a ei, nu numai în mod abstract, ci într-o concreteţe vizibilă, să devină cu totul altceva decât ni se înfăţişează în mod senzorial. Dacă ştim să simţim în profunzime, nicăieri nu putem avea sentimentul că vreo formă, că ceva din natură, n-ar putea să fie şi cu totul altceva decât este. Mai ales printr-un asemenea exemplu se exprimă în mod atât de semnificativ faptul că în natură întotdeauna o viaţă este biruită, ucisă, de-a dreptul, de către o viaţă superioară.

În noi nu e vizibil ceea ce percepem astfel drept un dublu, drept o sciziune în creşterea umană, numai datorită faptului că ceva superior, ceva suprasensibil, reuneşte aceste două laturi ale fiinţei umane şi le echilibrează în aşa fel încât în faţa noastră stă forma umană obişnuită. Acesta este motivul pentru care – acum nu în mod exterior, spaţial ci în mod interior, intensiv – natura ne pare atât de fermecătoare şi plină de mister: faptul că, în fiecare părticică a ei, ea vrea tot mai mult, infinit mai mult decât poate da; ea îmbină în aşa fel ceea ce o structurează, ceea ce o organizează, încât o viaţă superioară înghite nişte vieţi subordonate, şi nu le lasă să se dezvolte decât până la un anumit punct. Cine îşi îndreaptă măcar o dată simţirea în această direcţie, indicată aici, acela va constata pretutindeni că acest mister vizibil, această vrajă care străbate întreaga natură, este ceea ce – aşa cum năzuinţa după viziuni acţionează din interior – acţionează din exterior, îl îndeamnă pe om să depăşească natura, să înceapă undeva, să ia dintr-un întreg ceva particular, şi de aici să lase să radieze ceea ce natura vrea într-o părticică, ceea ce poate deveni un întreg, dar care, în natura însăşi, nu este un întreg.

Poate mi-e îngăduit să amintesc aici următorul lucru: La construirea acelei clădiri pe care Societatea Antroposofică a ridicat-o la Dornach, lângă Basel [Nota 49], s-a încercat tocmai să se realizeze sub formă plastică ceea ce am încercat să explic azi aici. S-a făcut încercarea de a se crea un grup statuar din lemn, care să-l reprezinte, aş putea spune, pe omul tipic, dar acest om tipic să fie astfel reprezentat încât ceea ce de obicei este numai prefigurat, dar este reprimat de către o viaţă superioară, să fie astfel reprezentat încât forma totală să devină mai întâi gest, iar gestul să fie apoi din nou redus la tăcere. Am încercat să redăm aici în mod plastic ceea ce în forma umană obişnuită este reprimat – nu gestul pe care îl facem din suflet, ci acela care numai e ucis în suflet, care este reprimat de viaţa sufletului –, deci, am încercat să chemăm la viaţă acest gest şi să-l reducem apoi din nou la tăcere. Am încercat, deci, să punem mai întâi în mişcare, prin gest, suprafaţa liniştită a organismului uman, şi s-o aducem apoi din nou în stare de repaos. Prin aceasta, am ajuns în mod absolut firesc la sentimentul că ceea ce e prefigurat în orice om, dar, bineînţeles, e reprimat de viaţa superioară, asimetria care există în orice om – nici un om nu are partea stângă exact la fel cu cea dreaptă –, să iasă mai mult în evidenţă. Numai că: după ce am lăsat-o să iasă mai mult în evidenţă, după ce, oarecum, am eliberat ceea ce este menţinut împreună în cadrul unei vieţi superioare, trebuie să o reunim apoi, cu umor, pe o altă treaptă, mai înaltă; este necesar să reconciliem iarăşi ceea ce ne întâmpină din afară în mod naturalist. Apare necesitatea de a împăca din punct de vedere artistic această crimă împotriva naturalismului, de a fi scos în evidenţă asimetria, de a fi făcut şi ca alte diferite lucruri să devină gest şi de a le fi redus apoi iarăşi la tăcere. A fost necesar să ispăşim această crimă lăuntrică, prin faptul că a trebuit să arătăm, pe de altă parte, biruinţa ce rezultă atunci când capul uman se transformă, prin metamorfoză, într-o figură întunecată, înspăimântătoare, dar care, apoi, la rândul ei, este învinsă de către Reprezentantul Omenirii: această figură zace la picioarele sale, astfel încât poate fi simţită ca un membru, ca o parte a ceea ce reprezintă Omul. Cealaltă figură pe care a trebuit să o creăm, în completarea acesteia, reprezintă ceea ce cere simţirea atunci când, în afară de cap, restul formei umane devine atât de puternic, aşa cum este deja în viaţă, dar e reprimat de o viaţă superioară; când se dezvoltă în mod nemăsurat ceea ce, de obicei, rămâne pipernicit: ceea ce, de exemplu, se depune în zona omoplaţilor, ceea ce zace în om în mod inconştient deja în forma lui, fiind, în el, un anumit element luciferic, un element care vrea să iasă afară din fiinţa umană. Când toate cele ce sunt prefigurate în forma umană, răsărind din instincte şi dorinţe, prind formă, în timp ce, de obicei, sunt acoperite de către o viaţă superioară – de către activitatea intelectuală, raţională –, activitate intelectuală care, de obicei, ia formă în capul uman: atunci avem posibilitatea să desferecăm natura din vraja care o ţine legată, să-i smulgem naturii misterul ei vădit, prin faptul că ceea ce natura ucide în părţile ei, ca să facă apoi din acestea un întreg, prezentăm noi înşine drept părţi, în aşa fel încât privitorul trebuie să facă în sufletul său ceea ce de obicei natura a făcut înaintea lui. Natura a făcut toate acestea: Ea l-a armonizat în mod real pe om, în aşa fel încât părţile cele mai diferite din care este el alcătuit să dea un întreg armonios. Eliberând iarăşi ceea ce în natură este ferecat prin vrajă, noi dizolvăm natura până la nivelul forţelor ei suprasensibile. Nu ajungem deloc în situaţia de a căuta în dosul entităţilor din natură, apelând la alegorii de paie sau la alte modalităţi intelectualiste neartistice, o idee, ceva născocit, o realitate exclusiv suprasensibil-spirituală, ci ajungem să întrebăm, pur şi simplu, natura: Cum ai creşte tu în părţile tale, în cazul în care creşterea ta nu ar fi întreruptă de o viaţă superioară? – Ajungem să eliberăm o realitate suprasensibilă existentă deja în lucrurile sensibile, dar ferecată în ele prin vrajă, ajungem s-o eliberăm din senzorialitate, în timp ce, de obicei, ea e încătuşată în aceasta. Ajungem, de fapt, la naturalismul-supranatural.

Cred că în toate tendinţele şi încercările diverse spre care s-a pornit, dar care au rămas foarte incipiente şi care îşi atribuie denumirea de "impresionism", se poate simţi dorul epocii noastre de a găsi şi plăsmui în mod real tainele astfel alcătuite ale naturii, sensibil-suprasensibilul astfel alcătuit. Căci avem sentimentul că ceea ce se petrece, de fapt, în artă, adică în activitatea de creaţie artistică şi în procesul de savurare a operelor de artă, astăzi trebuie să fie înălţat în conştienţă mai sus decât a fost cazul în epocile artistice anterioare. Ceea ce se petrece aici, şi anume, că o viziune reprimată este satisfăcută, sau că naturii i se aduce în întâmpinare ceva ce re-creează activitatea ei: spre aceasta s-a năzuit întotdeauna. Căci acestea sunt, propriu-zis, cele două izvoare ale întregii arte.

Dar să ne întoarcem în urmă la vremea lui *Raffael* [Nota 50]. Vremea lui Raffael a năzuit, bineînţeles, cu totul altfel spre aceste lucruri, decât năzuiesc, în epoca noastră, un *Cézanne*, un *Hodler* [Nota 51]. Dar, în mod mai mult sau mai puţin conştient, în artă s-a năzuit întotdeauna spre ceea ce e desemnat prin cele două cuente. Numai că în epocile trecute tocmai acest lucru a fost simţit ca ceva foarte primordial, elementar, de vreme ce artistul însuşi nu ştia că în sufletul său un spirit inconştient se apropie de natură şi desferecă din vrajă ceea ce e ascuns în ea, atunci când îl caută în sensibil-suprasensibil. De aceea, când ne aflăm în faţa unui tablou de Raffael avem întotdeauna sentimentul, dacă vrem să abordăm, să interpretăm, ceea ce, de fapt, rămâne adânc în subconştient, obscur, şi despre care nu e nevoie să se vorbească: stabilesc ceva în legătură cu opera de artă şi, prin aceasta, în mod indirect, şi cu Raffael. Dar despre ceea ce eu stabilesc

astfel, pot să am sentimentul – cum am spus, despre aceasta nu trebuie să vorbim, nici măcar în faţa propriului suflet – că am mai fost cândva, într-o viaţă trecută, împreună cu Rafael şi am aflat de la el tot felul de lucruri, care au pătruns adânc în suflet. Şi legătura pe care le-am stabilit-o, cu secole înainte, cu sufletul lui Rafael, aceasta a coborât adânc în inconştient; apoi învie din nou, când stau în faţa tablourilor lui Rafael. – Credem că stăm faţă în faţă cu ceva pe care demult l-am stabilit între propriul suflet şi sufletul lui Rafael.

Faţă de artistul modern nu avem acest sentiment. Am putea spune că artistul modern ne duce în spiritual, în odaia sa, şi că ceea ce stabilim aici e aproape de conştienţa umană: aceste lucruri le stabilim cu el chiar în prezent. Căci acest dor, această necesitate a vremii, a ieşit la suprafaţă, şi din această cauză în epoca noastră şi procesul de înălţare a reprezentării, care este, de fapt, o viziune reprimată, vrea să fie satisfăcut prin artă. Şi, chiar dacă într-un mod încă destul de elementar, astăzi ne iese în întâmpinare dezmembrarea a ceea ce, de obicei, în natură, constituie o unitate – da, dezmembrarea – şi apoi re-îmbinarea, replăsmuirea procesului din natură.

Ce infinită importanţă dobândeşte tot ceea ce au încercat pictorii epocii moderne, ca să studieze în mod real diferitele culori, lumina, în feluritele ei nuanţe, pentru a descoperi că, în fond, fiecare efect de lumină, fiecare nuanţă de culoare, vrea să fie mai mult decât poate fi atunci când este constrâns să intre într-un întreg, în care este ucis de o viaţă superioară. Câte nu s-au încercat, pentru ca, pornind de la acest sentiment, lumina să fie trezită la viaţa ei, pentru ca lumina să fie tratată în aşa fel încât în ea să se elibereze ceea ce, de obicei, rămâne ferecat prin vrajă, când lumina trebuie să servească la naşterea proceselor şi evenimentelor obişnuite din natură! Cu aceste lucruri suntem, în multe privinţe, abia la început. Dar de la începuturile care, corespunzător unei nostalgii îndreptăţite, pornesc astăzi de acolo – vom putea simţi, probabil, că, din punct de vedere artistic, ceva devine mister, apoi mister dezlegat. Când spunem acest lucru, sună cam banal, dar multe lucruri care sună banal ascund mistere: numai că trebuie să ne apropiem cu adevărat de mister, adică de senzaţia misterului. Lucrul la care mă refer este răspunsul la întrebarea: De ce, de fapt, focul nu poate fi pictat, iar aerul nu poate fi desenat? – E foarte clar că în realitate focul nu poate fi pictat; ar trebui să ai un simţ nepictural, ca să vrei să pictezi viaţa care scânteiază, care arde mocnit, care numai prin lumină poate fi prinsă. Nimănui n-ar trebui să-i treacă prin minte să vrea să picteze focul, şi încă mai puţin ar trebui să-i poată trece cuiva prin minte să vrea să deseneze aerul.

Dar, pe de altă parte, trebuie să recunoaştem că tot ceea ce e conţinut în lumină ascunde în sine ceva ce năzuieşte să devină la fel cu focul, să devină nemijlocit astfel încât să spună ceva, încât să facă o impresie ce izvorăşte din lumină şi din fiecare nuanţă de culoare la fel cum vorbirea umană izvorăşte din organismul uman. Fiecare efect de lumină vrea să ne spună ceva şi fiecare efect de lumină vrea să spună ceva celuilalt efect de lumină, care este lângă el. În fiecare efect de lumină zace ascunsă o viaţă care e ucisă, biruită de către ceva mai mare. Dacă ne îndreptăm o dată simţirea în această direcţie, descoperim pe această cale modul de a simţi al culorii, desoperim ce spune culoarea, ceea ce a început să fie căutat în perioada noii picturi impresioniste. Dacă descoperim acest mister al culorii [Nota 52], atunci această simţire se lărgeşte, şi constatăm că, în fond, e foarte adevărat ceea ce am spus adineaori. Nu în legătură cu toate culorile – culorile vorbesc în modurile cele mai diferite. În timp ce culorile deschise, nuanţele de roşu, galben, ne atacă, realmente, ne spun multe, nuanţele de albastru sunt ceva ce face în tablou trecerea spre formă. Prin albastru se ajunge deja la formă, şi anume, în principal, la sufletul creator de forme. Unii au fost pe cale de a face asemenea descoperiri, dar ei s-au oprit adesea la jumătatea drumului. Multe tablouri de *Signac* [Nota 53] ne par atât de puţin satisfăcătoare, deşi, în alte privinţe, pot fi foarte satisfăcătoare, pentru că aici albastrul este tratat mereu exact la fel cu galbenul sau roşul, să zicem, fără ca pictorul să fi fost conştient de faptul că pata de culoare albastră pusă lângă cea galbenă reprezintă o cu totul altă valoare decât cea roşie lângă cea galbenă. Pare a fi ceva banal, pentru oricine are simţul culorilor; dar, într-un sens mai adânc, suntem de-abia pe cale de a descoperi asemenea mistere. Albastrul, violetul, sunt culori care conduc tabloul de la expresivitate la perspectiva interioară. Şi este absolut de conceput ca, prin simpla folosire, într-un tablou, a albastrului lângă alte culori, să se realizeze o perspectivă miunat de intensivă, fără a se recurge câtuşi de puţin la desen. În acest mod se ajunge apoi mai departe. Se ajunge la înţelegerea faptului că desenul, într-adevăr, poate fi ceea ce putem numi: opera culorii. Dacă reuşim să facem în aşa fel încât modul de a aşterne culorile să devină mişcare, încât să obţinem de la început desenul, în mod absolut misterios, din felul cum aşternem culorile, atunci vom observa că putem face aceasta mai ales cu albastrul; că putem s-o facem mai puţin cu galbenul sau cu roşul, căci acestea nu sunt potrivite să fie astfel mânuite încât să conţină lăuntric mişcare, încât să se mişte de la un punct la altul. Dacă vrem să obţinem o formă care să se mişte din interior, de exemplu, să zboare, şi care, din cauza mişcării interioare, să fie în interior când mic, când mare, deci, mişcat în sine, atunci, fără a porni cumva de la nişte principii raţionale sau de la o estetică savantă, care niciodată nu e îndreptăţită, ci tocmai pornind de la simţirea cea mai elementară, ne vom vedea neapărat obligaţi să folosim nuanţele de albastru şi să le conducem spre mişcare. Vom observa că abia atunci poate să apară o linie, un desen, ceva figurativ, când continuăm ceea ce începusem prin faptul că am făcut să se pună în mişcare nuanţele de albastru. Căci, ori de câte ori, când trecem de la pictural, de la cromatic, la figurativ, la formă, vom face ca ceea ce este sensibil să treacă în tonul fundamental al suprasensibilului. Când facem trecerea de la culorile deschise, prin albastru, şi de acolo, oarecum lăuntric, spre desen, vom avea în culorile deschise trecerea spre ceva sensibil-suprasensibil, care, aş zice, conţine într-un mic ton suprasensibilul, deoarece culoarea vrea întotdeauna să spună ceva, culoarea are întotdeauna un suflet, care e de natură suprasensibilă. Şi vom constata că, cu cât ajungem mai mult la desen, cu atât mai mult ajungem în abstractul-suprasensibil, dar care, pentru că apare în lumea senzorială, trebuie să se plăsmuiască pe sine însuşi în formă senzorială.

Azi pot doar să schiţez aceste lucruri. Dar e clar că pe această cale putem înţelege cum culoarea, desenul, pe un tărâm anume, pot fi folosite în creaţia artistică în aşa fel încât în folosirea lor să fie conţinut deja acel ceva despre care mi-am permis să spun: natura îl ţine ferecat prin vrajă, şi noi desferecăm suprasensibilul ascuns în realităţile senzoriale şi ucis de o viaţă superioară.

Dacă ne îndreptăm atenţia spre sculptură, vom constata: În sculptură există întotdeauna, pentru suprafeţe, ca şi pentru linii, două interpretări. Dar eu vreau să vorbesc numai despre una dintre interpretări. În primă instanţă, o simţire sănătoasă nu suportă ca o suprafaţă plastică să rămână ceea ce este, de exemplu, la forma naturală a omului, fiindcă ea este ucisă de sufletul uman, de viaţa umană, deci, de ceva superior. Trebuie să căutăm propria viaţă a suprafeţei, după ce am scos mai întâi la suprafaţă în mod spiritual viaţa sau sufletul care există în forma umană; noi trebuie să căutăm însuşi sufletul formei. Şi vom observa cum găsim sufletul formei, dacă facem ca suprafaţa să fie îndoită nu o singură dată, ci dacă îndoim încă o dată ceea ce am îndoit prima oară, astfel încât să avem o dublă îndoire. Vom observa cum putem face forma să vorbească, şi vom observa că, adânc în subconştientul nostru, în opoziţie cu ceea ce eu am prezentat acum mai mult ca un simţ analitic, există un simţ sintetizator. Natura sensibilă se descompune în părţi sensibil-suprasensibile, dar care sunt biruite pe treptele superioare ale vieţii. Între limitele sufleteşti amintite, omul are un imbold elementar de a desfereca în acest mod natura din vraja ei, ca să vedem cum stă vârât în ea, în moduri atât de diverse, sensibil-suprasensibilul, ca şi cristalele într-o druză, şi cum, prin faptul că ele stau ca într-o druză, suprafeţele lor sunt retezate. Dar omul mai are în sine, adesea foarte puternic, tocmai atunci când această activitate de despicare, de analizare, de dezmembrare a naturii în părţi sensibil-suprasensibile este prezentă în mod intens în subconştientul său, el are atunci iarăşi în sine o facultate pe care pot s-o numesc sinestezie, un simţ sinestezic.

Ciudat este faptul că cel ce ştie să-l observe în mod just pe om poate face descoperirea că, de fapt, un simţ este folosit de noi mereu într-un mod foarte unilateral. Privind cu ochii culorile, formele, efectele de lumină, noi ne formăm ochiul într-un mod unilateral. În ochi există întotdeauna ceva asemănător unui simţ tactil misterios: întotdeauna ochiul şi simte, atunci când vede. Dar în viaţă obişnuită acest lucru e reprimat. Iar prin faptul că ochiul se dezvoltă în mod unilateral, avem întotdeauna tendinţa, dacă suntem în stare să simţim aşa ceva, de a

trăi ceea ce este reprimat în ochi drept simţ tactil, drept simţ al eului, drept simţ al mişcării, care se dezvoltă când mergem şi ne deplasăm prin spaţiu şi simţim cum membrele noastre se mişcă. Percepţiile celorlalte simţuri, care sunt astfel reprimate în ochi, le simţim incitate, deşi rămân în stare de repaos, în omul celălalt, când privim. Şi ceea ce este astfel incitat în cele văzute, dar care e reprimat prin unilateralitatea ochiului, e creat tocmai de către sculptor.

Sculptorul plăsmuieşte, de fapt, forme pe care deja ochiul le vede, dar le vede atât de vag, încât această vedere vagă rămâne complet în subconştient. Este vorba de o transformare directă a simţului tactil în simţ al văzului, care îi slujeşte sculptorului. De aceea, sculptorul trebuie, sau el va încerca, să dizolve forma aflată în stare de repaos, care de obicei este singurul subiect al ochilor unilaterali, într-un gest, care incită întotdeauna la o nouă imitare printr-un gest, şi să pună iar în stare de repaos acest gest, care a fost desferecat din vrajă. Căci, în fond, ceea ce, într-o direcţie, este incitat şi, în altă direcţie, va fi repus în stare de repaos, ceea ce este activ în noi ca proces sufletesc, când desfăşurăm o activitate de creaţie artistică sau când, pe de altă parte, gustăm o operă artistică, se petrece într-un mod asemănător cu inspiraţia şi expiraţia, din viaţa umană obişnuită. Acest proces, scos la suprafaţă din viaţa sufletească umană, face uneori o impresie grotescă, deşi el, pe de altă parte, dă sentimentul infinităţilor intense care zac ascunse în natură. Dezvoltarea artei – şi aceasta se vede tocmai din anumite începuturi existente în ultimele decenii, şi mai ales în prezent – se mişcă neîndoielnic în direcţia descoperirii a ceea ce se ascunde sub asemenea mistere, şi încearcă, mai mult sau mai puţin inconştient, să dea o formă reală acestor lucruri. Nu e necesar să vorbim mult despre asemenea lucruri, ele vor fi plăsmuite din ce în ce mai mult prin artă.

Uneori, se poate să simţim, de exemplu, următoarele – ba chiar se poate spune despre anumiţi artişti că ei au simţit aşa ceva, mai conştient sau mai inconştient: îl înţelegem, de exemplu, foarte bine, pe recent răposatul *Gustav Klimt* [Nota 54] îndeosebi dacă admitem că în senzaţia sa şi în simţirea şi gândirea sa a existat aşa ceva. Putem simţi uneori următoarele: să presupunem că o dată avem imboldul de a picta o doamnă drăguţă. Atunci, în suflet trebuie să se plăsmuiască ceva asemănător cu o imagine a acestei doamne drăguţe. Dar cine are o simţire subtilă, acela poate simţi că în clipa în care a făcut ceva dintr-o femeie drăguţă, chiar în aceeaşi clipă el a trimis-o pe lumea cealaltă, în mod interior, spiritual-suprasensibil. În aceeaşi clipă în care ne hotărâm să pictăm o femeie drăguţă, am ucis-o din punct de vedere spiritual, i-am luat ceva – căci altfel am putea s-o întâlnim în viaţă pe femeie, să nu plăsmuim nimic din ce se poate plăsmui ca imagine, în mod artistic –. Noi trebuie mai întâi s-o fi ucis pe femeie din punct de vedere artistic, şi apoi trebuie să fim în stare să găsim în noi atât de mult umor, încât s-o însufleţim din nou lăuntric. Acest lucru nu-l poate face, de fapt, pictorul naturalist; arta naturalistă boleşte din cauză că îi lipseşte umorul. De aceea, ea ne furnizează multe cadavre, ne oferă ceea ce e ucis în natură de către o viaţă superioară, dar îi lipseşte umorul, pentru a reînvia ceea ce ea trebuie să ucidă în primul proces. Ba chiar, când e vorba despre o femeie atrăgătoare – care îţi iese în întâmpinare –, îţi pare nu numai că ai ucis-o în mod misterios, ci chiar că ai maltratat-o mai întâi şi abia după aceea ai ucis-o. Acesta e întotdeauna un proces care se mişcă pe una din direcţii, acest proces de ucidere, care ţine de faptul că trebuie să re-creăm ceea ce în natură vrea să intre în existenţă, dar este biruit de către o viaţă superioară. E întotdeauna o ucidere şi o reînviere prin umor şi aceasta trebuie să se realizeze atât în sufletul artistului creator, cât şi în sufletul celui ce savurează opera de artă. Cine vrea să picteze un fecior sprinten de ţăran pe o păşune alpină, nu trebuie să redea ceea ce vede, ci trebuie să-i fie clar că, în ceea ce a prins drept idee artistică, el l-a ucis pe feciorul cel sprinten de pe păşunea alpină, sau, cel puţin, l-a încremenit, şi că apoi el trebuie să reînvie această imagine încremenită, prin faptul că îi conferă un gest care acum reuneşte ceea ce a fost ucis în fiecare detaliu cu restul ansamblului naturii, şi prin aceasta îi dă o nouă viaţă. Asemenea lucruri a încercat să facă întotdeauna Hodler. Ele corespund azi întru totul năzuinţelor artiştilor.

Putem spune că ambele izvoare ale artei corespund celor mai adânci nevoi subconştiente ale sufletului uman. Încercarea de a realiza satisfacerea a ceea ce, de fapt, vrea să devină o viziune, dar în natura umană sănătoasă nu are voie să devină viziune, va duce întotdeauna, într-o măsură mai mare sau mai mică, la arta expresionistă, chiar dacă nu e nevoie să dăm o importanţă prea mare acestui nume. Iar ceea ce trebuie să creăm în aşa fel încât să reunim ceea ce a fost dezmembrat în părţile sale componente sensibil-suprasensibile, într-o formă oarecare, sau din care a fost ucisă viaţa sensibilă nemijlocită, pentru a-i insufla noi înşine viaţă suprasensibilă, ne va conduce spre arta impresionistă. Aceste două nevoi ale sufletului uman au fost din totdeauna izvoarele artei, numai că dezvoltarea generală a omenirii din trecutul imediat, aş spune, face ca satisfacerea primei dintre aceste nevoi să fie urmărită pe cale expresionistă, iar a celei de a doua, pe cale impresionistă. Mergând în întâmpinarea viitorului, probabil că ele se vor dezvolta într-o măsură cu totul deosebită. Vom simţi în mod artistic pentru viitor atunci când vom dezvolta din ce în ce mai mult nu conştienţa raţională, ci simţirea, şi anume, într-un mod intensiv, în sensul acestor două curente. Ele – acest lucru trebuie să-l subliniem mereu şi mereu împotriva unor anumite neînţelegeri – nu au nimic maladiv. Maladivul ar năvăli asupra omenirii tocmai dacă, în cadrul anumitor limite sufleteşti, cerinţa elementară naturală sănătoasă după viziuni n-ar fi satisfăcută prin expresii artistice, sau dacă acele procese pe care le realizează neîncetat subconştientul nostru, aceste disecări ale naturii în părţile ei sensibil- suprasensibile, nu ar fi impregnate mereu şi mereu, prin veritabilul umor artistic, cu o viaţă superioară, pentru ca noi să ajungem să fim în stare să replăsmuim în operele de artă creaţiile naturii.

Cred negreşit că procesul artistic, în mai multe privinţe, e ceva ce zace adânc în subconştient, dar că deja, în anumite împrejurări, poate fi important pentru viaţă să avem reprezentări atât de puternice, atât de intense, legate de procesul artistic, încât aceste reprezentări puternice, intense, să declanşeze în suflet ceva ce nişte reprezentări slabe nu declanşează niciodată: şi anume, să poată pătrunde cu adevărat în simţire. Când aceste două izvoare ale artei se vor face simţite în mod afectiv în sufletul uman, atunci vom vedea ce sănătos a simţit Goethe când, într-o anumită clipă din viaţă – asemenea lucruri sunt întotdeauna unilaterale –, a simţit elementul pur, veritabil artistic, în muzică, spunând [Nota 55]: Muzica de aceea reprezintă o culme în artă – după cum am spus, aceasta este ceva unilateral, căci fiecare artă poate ajunge la această culme, dar noi caracterizăm întotdeauna unilateral, când caracterizăm –, muzica reprezintă o culme pentru că ea este complet incapabilă să imite ceva din natură, ci este în propriul ei element conţinut şi formă. – Dar, astfel, fiecare artă devine în elementul ei propriu, originar, şi conţinut şi formă, dacă va smulge naturii tainele ei în modul arătat azi, şi anume, nu prin gândire, nici prin ingeniozitate, ci prin descoperirea sensibil-suprasensibilului. Cred că, în orice caz, în sufletul însuşi există adeseori un proces plin de mister, când devenim atenţi la acest sensibil-suprasensibil din natură. Goethe însuşi a creat această expresie, "sensibil-suprasensibil" [Nota 56]. Şi, cu toate că el numeşte acest sensibil-suprasensibil o taină vădită, totuşi, acesta poate fi găsit numai dacă forţele sufleteşti subconştiente se pot cufunda complet în natură. Viziunile se nasc în suflet prin faptul că trăirile suprasensibile vor să se descarce. Ele se înalţă din suflet. Ceea ce poate fi trăit în exterior ca spirit, ca suprasensibil, e trăit de acela care poate trăi spiritul nu prin viziune, care în ştiinţa spirituală e purificată şi curăţată apoi, devenind imaginaţiune, ci o are cel ce poate trăi spiritul prin intuiţie. Prin viziune, scoatem până la un anumit punct interiorul în afară, astfel încât interiorul devine în noi înşine ceva exterior; în intuiţie, ieşim noi înşine afară din sine: coborâm în lume. Dar această coborâre rămâne ireală, dacă nu suntem în stare să descătuşăm ceea ce natura ţine ferecat, ceea ce ea totdeauna vrea să biruie printr-o viaţă superioară. Cine se transpune apoi în aceste părţi descătuşate ale naturii, acela trăieşte în intuiţii. Aceste intuiţii, în măsura în care ele se fac simţite în artă, au, oricum, legătură cu trăirile intime pe care le poate avea sufletul când iese afară din sine şi devine una cu lucrurile. De aceea, Goethe a avut voie să-i spună unui prieten despre arta sa, în cel mai înalt grad impresionistă [Nota 57]: Vreau să vă spun ceva care vă va edifica asupra legăturii pe care o au oamenii cu ceea ce am creat eu. Operele mele nu pot deveni populare. Numai cei care au trăit ceva asemănător, care au trecut printr-un caz similar, numai aceia vor înţelege în realitate opera mea. – Goethe a avut această sensibilitate artistică. În special în acea parte a II-a a lui "Faust", încă prea puţin înţeleasă, ea iese complet la lumină, în mod poetic. Goethe a avut această simţire artistică de a căuta sensibil-suprasensibilul, prin faptul că o parte din natură este recunoscută ca fiind ceva ce, depăşindu-se pe sine, vrea să devină un întreg, ceva ce, prin metamorfozare, este din nou

altceva şi apoi se reuneşte cu altă parte într-un produs al naturii, dar e ucis de către o viaţă superioară. Noi reuşim, atunci când pătrundem în natură într-un asemenea mod, să intrăm într-o realitate adevărată într-un sens mai înalt decât crede conştienţa obişnuită. Dar realitatea în care pătrundem astfel constituie cea mai mare dovadă a faptului că arta nu are nevoie doar să copieze realităţi sensibile sau suprasensibile, să exprime ceva numai spiritual, pentru că atunci ea ar rătăci în două direcţii, ci arta poate plăsmui, poate exprima, ceea ce este sensibil în suprasensibil, ceea ce este suprasensibil în sensibil. Poate că cineva este artist naturalist în cel mai adevărat sens al cuvântului tocmai pentru că el cunoaşte sensibil-suprasensibilul, şi el devine naturalist faţă de sensibil-suprasensibilul lumii tocmai pentru că îl poate înţelege numai dacă este, totodată, supranaturalist. Şi astfel, cred eu, se vor putea plăsmui în mod real în suflet trăiri artistice adevărate, în aşa fel încât ele vor stimula înţelegerea şi savoarea artistică, în aşa fel încât vom putea dezvolta în noi înşine, într-un anumit grad, facultatea trăirii artistice în artă. Dar, în orice caz, tocmai un studiu atât de intens şi de profund al sensibil-suprasensibilului şi al realizării sale prin artă face inteligibil cuvântul adânc simţit al lui Goethe, ivit din profunda înţelegere a lumii, de la care am pornit şi cu care vreau să şi închei: cuvântul care, în mod cuprinzător, vrea să realizeze legătura noastră, ca oameni, cu arta, tocmai în cazul în care suntem în stare să cuprindem arta în profunda ei legătură cu adevărata realitate, şi cu realitatea suprasensibilă. Şi omenirea – căci omenirea nu poate exista niciodată fără suprasensibil, deoarece însuşi sensibilul ar pieri, dacă în el n-ar trăi suprasensibilul – va realiza tot mai mult, din propriile ei nevoi, ceea ce a spus Goethe:

"Cel căruia natura începe să-i dezvăluie taina ei vădită, acela simte un dor nestăvilit după interpreta ei cea mai demnă, arta."

Rudolf Steiner

ARTĂ ŞI CUNOAŞTEREA ARTEI

GA 271

SENSIBIL-SUPRASENSIBILUL ÎN REALIZAREA LUI PRIN ARTĂ

München, 17 februarie 1918

Conferinţa a doua

Există un om foarte plin de duh [Nota 58], care a făcut o afirmaţie remarcabilă în legătură cu întreaga filosofie umană. El a spus într-o scriere apărută recent şi care tratează despre imposibilitatea şi inutilitatea străduinţei filosofice umane: Omul nu posedă mai multă filosofie decât un animal şi se deosebeşte de animal numai prin faptul că face încercări furibunde de a ajunge la o filosofie, iar la urmă e nevoit să-şi spună că trebuie să se resemneze, că trebuie să sfârşească în neştiinţă. – Există în această carte multe lucruri demne de a fi citite, ea sintetizând, de fapt, tot ceea ce poate fi spus împotriva filosofiei. Respectivul a devenit, de aceea, profesor de filosofie la o universitate. Voi cita aici una dintre afirmaţiile acestui om, care se ocupă pe larg de modul cum oamenii studiază natura. Afirmaţia e destul de radicală. Fiindcă domnul respectiv spune: Natura e peste tot plină de mister, şi omul, când simte în mod real caracterul misterios al naturii, în toate direcţiile, nu poate decât să-şi aducă foarte intens în faţa privirii micimea infinită a propriei sale fiinţe. În veşnicia ei, natura se extinde la nesfârşit şi noi ar trebui să simţim, de fapt, că stăm în faţa naturii, cu ideile şi reprezentările noastre despre ea, holbându-ne ca nişte proşti! – Am citat spusele acelui om şi se poate spune că afirmaţia lui nu este complet eronată, că, într-adevăr, când privim natura, noi, ca oameni, simţim foarte intens cât de puţin corespunde ceea ce suntem în stare să cuprindem în gândurile noastre, chiar atunci când facem cea mai spirituală ştiinţă a naturii, cu marile, infinitele mistere ale naturii. Şi dacă n-am simţi că gândul – până la care natura însăşi nu ajunge, care se poate produce numai în sufletul uman – stă faţă în faţă cu natura, dacă n-am şti că acest gând corespunde unei nevoi umane, dacă n-am simţi că, lăsând să domnească gândul despre natură, în aceasta există ceva din întreaga noastră menire ca oameni şi din evoluţia noastră umană, ceva de care avem nevoie aşa cum sămânţa are nevoie de plantă, atunci, în cazul unei autocunoaşteri interioare mature, n-am şti în ce scop reflectăm asupra naturii. Noi reflectăm asupra naturii pentru noi înşine şi ştim că, prin gândul despre natură, când stăm faţă în faţă cu ea, ne aflăm, propriu-zis, foarte departe de această natură. Aşa ne simţim atunci când privim natura.

Când ne simţim faţă în faţă cu viaţa spirituală, cu viaţa suprasensibilă, trebuie să vorbim altfel. Oricât ne-ar părea încă de neînsemnată, de copilărească, această viaţă suprasensibilă, când se manifestă în noi, simţim, totuşi, o necesitate interioară de a exprima ceea ce spiritul ne dezvăluie în suflet. Şi, cu toate că trebuie să simţim cea mai puternică responsabilitate faţă de tot ceea ce exprimăm în legătură cu spiritul, de ceea ce putem spune despre suprasensibil, despre ceea ce nu poate ieşi la lumina zilei decât în suflet, noi simţim că trebuie să dăm curs acestei necesităţi, că trebuie să rostim aceste lucruri pe baza unei necesităţi interioare, exact la fel cum, copil fiind, omul creşte sau învaţă să vorbească. În raport cu lumea sensibilă şi cu cea suprasensibilă ne simţim, aşadar, în două situaţii diametral opuse.

Şi mai există o a treia, pe care am putea s-o numim: A reflecta asupra artei sau a-şi spune părerile şi impresiile despre artă. – Când vrem să ne exprimăm o părere sau o impresie despre artă, nu avem nici acel sentiment de a sta alături, pe care îl avem ori de câte ori ne formăm gânduri în legătură cu natura, nu avem nici senzaţia de constrângere care ne năpădeşte în raport cu revelările interioare ale suprasensibilului, ci, atunci când încercăm să ne exprimăm gândurile şi sentimentele legate de artă, avem mai degrabă senzaţia că, de fapt, suntem stânjeniţi în permanenţă de gândul pe care-l dezvoltăm. În raport cu savurarea operei de artă, gândul este, de fapt, un adevărat tulburător al păcii. Şi, în faţa a tot ceea ce se referă la artă, am vrea să ne reprimăm mereu gândirea, vorbirea, şi să savurăm arta în tăcere. Dacă, dintr-un motiv sau altul, vrem, totuşi, să vorbim despre artă, n-ar trebui s-o facem pornind de la modul de a gândi al unui profesor de estetică ori, chiar, al unui critic de artă. Nu-i aşa, nu am porni de la modul de a gândi al unui critic de artă, fiindcă ne pare inutil ca, după ce am consumat un şir de mâncăruri, cineva să ne ţină o prelegere, explicând de ce ne-au plăcut ele. Am vrea să spunem numai ceea ce putem simţi noi înşine în contact cu arta, ca bucurii, reconfortare ş.a.m.d., după cum simţim nevoia să spunem ce am trăit stând cu un prieten drag. Despre artă am vrea să vorbim dintr-un anumit prea-plin al inimii, nu dintr-un simţ critic, şi nici n-am vrea să ridicăm pretenţia ca, prin ceea ce avem de spus, să exprimăm ceva legic sau general valabil, ci, în fond, am vrea să dăm numai un fel de mărturisire subiectivă. Mi se pare că acesta este sentimentul pe care îl are orice om, ori de câte ori se vorbeşte despre artă: că, de fapt, gândul deranjează, şi tocmai acest lucru îmi pare a indica natura proprie a artei.

Dat fiind faptul că noi, ca oameni, trăim, în primă instanţă, în lumea senzorială, se poate ridica întrebarea: În ce raport se află arta faţă de lumea senzorială? – Şi, dat fiind faptul că, în calitate de oameni, nu putem simţi complet ceva în legătură cu lumea senzorială decât dacă avem o relaţie cu suprasensibilul, am putea întreba, de asemenea: În ce raport se află arta cu suprasensibilul? – Ei bine, după câte mi se pare, în cazul unei simţiri elementare, care se dezvoltă în raport cu activitatea artistică, se va ajunge foarte curând la convingerea că arta nu este nici în situaţia de a reda lumea senzorială, aşa cum ne înconjoară ea în mod nemijlocit, nici de a da expresie gândului.

În raport cu lumea senzorială, cel ce are simţul naturii va avea întotdeauna sentimentul că, dacă vrem s-o înfăţişăm şi să creăm o imagine a ei, tot nu putem ajunge din urmă natura însăşi, pentru că natura este mai frumoasă şi mai desăvârşită decât orice copie a ei. – În raport cu spiritualul – diferitele creaţii poetice care exprimă o concepţie despre lume sau alta o dovedesc –, un asemenea om va avea sentimentul că, dacă vrei să redai această lume, furnizezi nişte descrieri de paie, inutile. Creaţiile literare care vor să exprime o concepţie despre lume au, în orice caz, un caracter pedant-şcolăresc; orice simţire artistică adevărată va respinge întotdeauna creaţiile alegoric-simbolice.

Şi aşa se face că tocmai întrebarea referitoare la raportul artei cu lumea senzorială şi cu cea suprasensibilă va putea să ne apară drept o problemă vitală a artei. De aceea, se pune întrebarea: Mai există oare, în afară de lumea senzorială şi de cea suprasensibilă, şi altceva, care să aibă legătură cu sarcinile esenţiale ale activităţii artistice şi ale savurării operelor de artă? – Vom putea găsi răspunsul la această întrebare numai dacă ne vom adânci în mod real în procesul sufletesc al creării operelor de artă şi al savurării lor: aşa cum el nu poate fi descris de o estetică bazată pe legi, ci poate fi numai trăit. Când stăm faţă în faţă cu lumea, în viaţa obişnuită, aridă, şi, în primă instanţă,

neartistică, avem, de-a face, pe de-o parte, cu percepţia senzorială, pe de altă parte, cu ceea ce e produs în propriul nostru suflet prin percepţie senzorială, cu gândul. A cere de la artă o percepţie de felul celei pe care ne-o oferă natura, de exemplu, copierea unui om, mi se pare, din motivele amintite, un lucru destul de imposibil, şi, de aceea, inutil. A voi să înfăţişezi cu mijloacele artei ceea ce oferă perceperea nemijlocită a naturii, aşa ceva izvorăşte întotdeauna din anumite rătăciri ale artei. Pe de altă parte, se pare – poate că acest lucru e puţin bizar, dar îl trăim, totuşi, m-am referit la el când am arătat cum este când vorbim despre artă -: În procesul real al creării şi savurării operelor artistice, omul are tendinţa de a exclude pe cât posibil gândul, de a nu-l lăsa în nici un fel să ajungă până pe treapta de gând. Această situaţie mi se pare că are la bază faptul că în sufletul uman se formează necontenit diferite procese, care, fie se desfăşoară până la sfârşit, fie sunt întrerupte într-un loc oarecare. Putem urmări aceste procese numai dacă, printr-o observare spirituală a vieţii sufleteşti, coborâm în mod real în adâncurile vieţii sufleteşti, care pentru conştienţa obişnuită rămân în subconştient sau în inconştient.

Cine observă viaţa omului va constata – la început, făcând abstracţie de observarea lumii exterioare – că această viaţă sufletească, în măsura în care se dezvoltă în mod liber drept cugetare, drept simţire interioară, are mereu o tendinţă pe care n-o putem caracteriza altfel decât spunând: Ceea ce se tălăzuieşte şi se unduieşte aici în viaţa sufletească, sub formă de senzaţii, impulsuri de voinţă reprimate, sentimente şi altele asemenea, vrea să se ridice la suprafaţă şi vrea – de fapt, şi în viaţa sufletească sănătoasă – să ia forma a ceea ce am putea numi un fel de viziune. În străfundurile sufletului, omul tinde mereu, în viaţă, să modeleze viaţa sufletească în permanentă unduire şi tălăzuire sub formă de viziune. În orice caz, în viaţa sufletească sănătoasă nu e voie ca viziunea să iasă la lumina zilei, ea trebuie înlocuită, trebuie oprită în timp ce se naşte, căci altfel apare o viaţă sufletească maladivă. Dar în orice suflet se fac simţite asemenea tendinţe de a lua forma unei viziuni şi, de fapt, noi trecem prin viaţă oprind în permanenţă, în subconştient, viziunile pe cale de apariţie, făcându-le să pălească până ajung pe treapta de gând. Aici ne ajută atunci percepţia, imaginea exterioară. Când păşim în mod nemijlocit în faţa lumii exterioare, cu viaţa noastră sufletească mereu în fierbere şi când lumea exterioară, cu impresiile ei, acţionează asupra noastră, această lume exterioară toceşte ceea ce vrea să devină viziune şi face să pălească viziunea până pe treapta de gând sănătos. Am spus mai înainte: De fapt, noi trecem prin lume având mereu tendinţa de a forma viziuni, numai că noi nu devenim conştienţi întotdeauna aşa cum trebuie de percepţiile corespunzătoare. Dar cine încearcă să se lămurească asupra a ceea ce, printre rândurile vieţii, se face auzit numai uşor, în experienţele şi trăirile zilnice, cine e în stare să observe aşa ceva, va constata, fără îndoială, că, într-adevăr, apar la suprafaţă tot felul de lucruri. Trebuie să spun: Dacă, de exemplu, aş intra în sufrageria unui om şi aş găsi acolo un grup de oameni mâncând şi dacă farfuriile şi castroanele ar fi pictate în roşu, eu aş crede în mod involuntar, printr-un simţ elementar: Aici, în jurul mesei, se află un grup de gurmanzi, care vor să se cufunde, savurând bine plăcerea, în mâncărurile servite şi în alcătuirea meniului. Dacă aş vedea însă că pe masă se află nişte farfurii şi castroane pictate în albastru, eu aş crede că aceştia nu sunt nişte gurmanzi, că ei mănâncă pentru că sunt flămânzi. Am putea simţi acelaşi lucru şi puţin altfel, bineînţeles; dar nu acesta este esenţialul. Esenţialul este că omul este mereu tentat, prin ceea ce îl întâmpină în viaţă, să declanşeze o senzaţie estetică şi să o transpună, într-un anumit mod, într-o viziune ce pălеşte. Este absolut posibil, desigur, ca în acest domeniu să se ajungă în prada celor mai amarnice iluzii. Nu-i nimic grav. Dar, chiar dacă nu e deloc adevărat că despre nişte comeseni care mănâncă din farfurii roşii trebuie să se spună că sunt nişte gurmanzi: din punct de vedere estetic, afirmaţia rămâne adevărată. La fel am putea spune: Dacă cineva mă primeşte într-o cameră roşie, şi mă lasă să vorbesc mereu eu însumi, un domn cât se poate de plicticos, eu voi spune: Ăsta mă minte. – Fiindcă, intrând într-o cameră roşie, eu mă aştept să apară un om care are să-mi spună ceva, şi dacă el mă lasă mereu să vorbesc eu însumi, voi resimţi aceasta drept o minciună de viaţă.

Aşa că noi suntem înclinaţi mereu, când trecem prin viaţă, să înălţăm cele trăite de noi pe treapta de viziune reprimată, care pălеşte apoi, sub influenţa impresiilor exterioare ale vieţii. Savurarea şi crearea operelor artistice merge întotdeauna cu un pas mai departe. Procesul de savurare şi creare a operelor artistice nu poate să lase ca ceea ce fierbe şi clocoteşte jos, în viaţa sufletească, să se înalţe în mod subconştient până pe treapta de simplu gând. Prin aceasta, noi ne-am impregna de gânduri, dar n-am reuşi să creăm ceva artistic. Dar dacă suntem, ca artişti – sau dacă artistul vine în întâmpinarea noastră –, în situaţia de a prezenta pentru un lucru care vrea să se înalţe în suflet, ceva exterior, numai o combinaţie de culori, să zicem, şi dacă simţim că această combinaţie de culori ne dă ceva de care noi avem nevoie pentru ca viziunea respectivă, care nu are voie să ajungă până pe treapta de viziune, să aibă o completare exterioară, atunci noi avem în mod evident în faţa noastră ceva artistic. Îmi pot imagina că cineva, folosind nişte mijloace artistice oarecare, s-ar mulţumi să exprime nişte dispoziţii sufleteşti, nişte sentimente, prin combinaţia de culori, care poate că nu corespund deloc unui obiect exterior – poate, cu cât ele îi corespund mai puţn, cu atât mai bine –, dar care sunt, aş zice, contra-imaginea a ceea ce, în viaţa lui sufletească, vrea să devină viziune. În cadrul discuţiilor destul de bogate care s-au purtat în ultimul timp în legătură cu tot felul de probleme ale artei, oamenii au devenit mai atenţi la asemenea fenomene şi, dacă cineva creează o operă care nu are nimic comun cu lumea exterioară, care are exclusiv sarcina caracterizată de mine adineaori, ei vorbesc despre o artă expresionistă. Azi mai e dispreţuită presupunerea că ceea ce se pregăteşte astfel, ca dor, în sufletul uman şi tinde spre un ţel, corespunde unei tendinţe fundamentale a omenirii: a transpune în lumea senzorială ceea ce nu se poate revela sufletului decât pe cale spirituală. Dacă, în orice caz, cineva ar vrea să exprime, cu nişte mijloace senzoriale oarecare, un gând, ceva care a ajuns deja de la stadiul de viziune la acela de gând palid, el nu ar face artă. Dacă evităm gândul şi ne punem direct în faţă forma senzorială modelată, am stabilit legătura dintre om şi ceea ce a luat naştere aici din punct de vedere artistic, în timp ce gândul a fost scos din joc. Şi ne este îngăduit să spunem: Tocmai acesta este esenţialul, că arta nu redă nici lucruri senzoriale, nici unele suprasensibile, ci lucruri sensibil-suprasensibile, ceva care este în mod nemijlocit replica, în lumea senzorială, a unei trăiri suprasensibile. Prin artă nu se poate realiza nici senzorialul, nici suprasensibilul, ci numai sensibil-suprasensibilul.

Pe de altă parte, ne putem pune întrebarea: Dacă nu merge ca ceea ce ne întâmpină în viaţa aridă, de zi cu zi, ca percepţie, în natura exterioară, să ne apară, pur şi simplu, în artă, copiind natura, cum e posibil atunci să ne raportăm în mod artistic la natură? Dacă natura n-ar cuprinde în ea nimic altceva decât ceea ce ne oferă în percepţia exterioară, şi ceea ce, în aceasta, stimulează în noi gândurile, nu ar exista nici o necesitate să ia naştere arta. Se poate vorbi despre o necesitate a activităţii artistice creatoare numai dacă în natură există mai mult decât îi apare, în produsele finite ale naturii, reprezentării, gândului, care în artă nu poate oferi puntea de trecere între personalitate şi natura exterioară. Acum, în orice caz, noi trebuie să spunem: Natura are în ea acel incomensurabil, are în ea, de asemenea, acel infinit intensiv, pe care nu le putem înţelege deloc cu gândul, în mod nemijlocit. Natura are în ea şi în senzorial suprasensibilul. Ne dăm seama pe ce se întemeiază sensibil-suprasensibilul naturii exterioare înseşi, dacă privim natura încercând să sesizăm ce există în ea în afară de impresia senzorială. Ei bine, voi da un exemplu: Când stăm faţă în faţă cu un om, ne putem îndrepta atenţia spre forma umană, spre faptul că prin forma umană se revelează incarnatul, spre faptul că prin forma exterioară se lasă ghicită, în fizionomie, în mimică, fiinţa sufletească; putem urmări cum viaţa inhibă, în general, ceea ce este formă exterioară. Bineînţeles, putem face asta. Dar dacă am vrea să reproducem tot ceea ce există astfel la o fiinţă umană, noi n-am putea să ajungem din urmă natura, fiindcă dorinţa de a reproduce, pur şi simplu, obiecte exterioare din natură e ceva neartistic. Cel care, în faţa unei opere artistice, întreabă unde este asemănarea cu un obiect din natură, îşi pune din capul locului eticheta, arătând – aceste lucruri trebuie spuse în mod radical – că nu doreşte să vadă o operă de artă, ci o ilustraţie. Dar aici avem de-a face cu altceva. Trebuie să ne spunem: Când urmărim ceea ce se exprimă în forma umană, atunci ceea ce ni se înfăţişează drept formă este ucis de tot restul, de tot ceea ce trăieşte în ea – de colorit, care provine de la viaţa nemijlocită, de conţinutul sufletesc –, forma e ucisă de toate acestea. Şi aici zace misterul naturii: În detaliile ei, natura e atât de nesfârşită, încât fiecare detaliu suportă să fie ucis de ceva supraordonat lui. Dar, dacă avem simţul necesar, putem să trezim iarăşi la o viaţă nouă ceea ce am ucis din propria noastră fiinţă; noi putem reînvia ceea ce a fost ucis în forma omului de către viaţa supraordonată, ceea ce a fost ucis prin faptul că a fost pătruns de viaţă sufletească, noi putem reînvia acest ceva, în formă, în aşa fel încât forma însăşi să devină acum o fiinţă vie, fără

a ascunde în sine viaţa şi conţinutul sufletesc. Putem, de exemplu, ca sculptori, să dăm formei ca atare ceea ce trebuie să /pre/luăm prin faptul că lucrăm în diferite materiale; constatăm că natura e atât de infinită, încât ascunde în fiecare din detaliile ei infinit mai mult decât arată. Când pune în faţa noastră o formă, ea ucide viaţa interioară a formei, viaţa este ferecată în ea ca prin vrajă şi noi o putem desfereca din vrajă. Dacă în natură ne iese în întâmpinare ceva colorat, în mod absolut sigur în obiectul însuşi culoarea a fost ucisă prin altceva. Dacă iau doar culoarea, atunci eu sunt în stare să trezesc din culoarea însăşi ceva care nu are absolut nimic în comun cu culoarea obiectului. Eu creez din culoare o viaţă care doar zace ferecată în acea culoare, când culoarea apare pe suprafaţa obiectului din natură. Aşa este posibil să desferecăm din vrajă, la tot ceea ce ne întâmpină în natură, o viaţă care a fost ferecată în ea. Aşa este posibil să eliberăm peste tot în natură ceea ce zace în ea şi în infinitatea ei intensivă şi să nu creăm nicăieri o imitaţie a naturii, ci să desferecăm iarăşi ceea ce, în natură, a fost ucis de către ceva superior.

Când vorbim despre aceste lucruri, suntem tentaţi să vorbim în paradoxuri; dar aceasta, după câte cred, nu strică, deoarece din cazurile extreme, radicale, se poate vedea cum se prezintă situaţia în cazurile mai puţin radicale. După cum, pe de-o parte, eu îmi pot imagina – când arta lucrează, prin viziunea reprimată, din interior, şi când eu creez o contra-imagine, din forme şi linii şi culori – că aceste linii şi culori pot fi combinate în aşa fel încât să nu exprime nimic altceva decât viziunea oprită, reprimată, pe de altă parte, eu pot spune: Mi se pare posibil ca dintr-o fiinţă naturală, un om, să zicem, în care viaţa însăşi a fost ucisă, care a devenit un cadavru, eu să creeze pe cale pur artistică ceva viu, prin faptul că scot ceva din universul general, care mai poate să dea viaţă, în mod artistic, acelui cadavru. Nu e necesar să se întâmple chiar asemenea cazuri extreme. Există însă posibilitatea, drept caz-limită, ca, dacă natura a ucis deja o fiinţă, să apară o creare din nou chiar a cadavrului, prin faptul că se aduce acum în joc ceva care însufleţeşte această formă drept ceva absolut diferit faţă de ceea ce este omul însuşi cu fiinţa lui sufletească. Mi-aş putea imagina că ia naştere o operă de artă seducătoare prin faptul că într-un cadavru răsare o viaţă nouă, care oglindeşte misterele ce există cu privire la om, şi care sunt voalate doar prin faptul că, până la moarte, omul are în el propria sa fiinţă sufletească. Nu e nevoie să ne împiedicăm de un asemenea caz-limită. Tocmai că acesta este un caz-limită. Cu ajutorul lui putem ajunge să înţelegem că activitatea artistică poate fi activă în mod opus naturii exterioare, fiindcă, de fapt, în permanenţă – chiar dacă nu dusă până la cazul-limită –, activitatea artistică şi savurarea operelor de artă au loc în acest fel. Arta este un permanent proces de mântuire a unei vieţi misterioase, care nu se poate manifesta în natura însăşi, şi care trebuie dezvăluită. Atunci când mă aflu în faţa formei umane, eu stau în faţa unei creaţii a naturii, care a fost ucisă, dar încerc să trezesc viaţa proprie a acestei forme, şi, din formă, cu toate că nu e decât o formă moartă, să trezesc din nou omul întreg.

Geneza spune că omul a luat fiinţă prin suflarea lui Dumnezeu, că lui i-a fost insuflat un suflet uman. Aceasta ne-ar putea face să mai vedem în aer şi altceva decât cunoscuta combinaţie dintre oxigen şi azot. Am putea fi ispitiţi să vedem în aer ceva din ceea ce trezeşte din sine sufletul uman, ceva sufletesc; am putea fi ispitiţi să credem că, în fond, acest aer duce dorul de a fi inspirat de om, de a deveni un suflet. Am putea să vedem în aer reversul sufletului uman, prin urmare, mai mult decât ceva, pur şi simplu, neviu: dorul după om. Dar realitatea este că, în cazul aerului, cu greu vom ajunge să avem un asemenea sentiment, din cauză că aerul şi focul incită prea puţin activitatea plastică. Nimeni nu va voi să picteze focul, şi la fel de puţin fulgerul, nimeni nu va voi să picteze aerul. Aşadar, chiar direct faţă de aer nu vom putea să ajungem uşor la acest sentiment; dar mi se pare că o simţire cu adevărat artistică va putea să ajungă uşor la acest sentiment în raport cu lumea luminii şi a culorilor. Faţă de lumea luminii şi a culorilor putem avea, într-adevăr, sentimentul: Fiecare culoare sau, în orice caz, raporturile de culoare, au un dor de a deveni fie un om întreg, fie o parte din om. În fiinţa umană, ele se întâlnesc fie ca expresie interioară a fiinţei sale, fie prin faptul că lumina cade asupra lui şi e reflectată. Prin urmare, putem spune: Dacă trăim noi înşine în lumină, atunci trăim şi noi dorul luminii de a lua, de exemplu, forma chipului uman. – Putem avea sentimentul: Roşul, galbenul, vor ceva; ele vor să devină ceva care face parte din om, ele au un grai al lor. Şi atunci nu vom încerca să-l imităm doar pe om, într-un mod arid. Eliberarea de model trebuie să devină, în general, un ideal al creaţiei artistice. Cine n-a depăşit modelul, în clipa în care începe să creeze, cine nu-l priveşte doar ca pe ceva care i-a dat o îndrumare despre felul cum să surprindă tainele naturii, va rămâne dependent de model şi va crea nişte ilustraţii. Cine are însă o simţire artistică va fi tentat să plăsmuiască din culoare un om sau o altă fiinţă sau o formă din natură. Pentru un asemenea om, lumea culorilor va dobândi o viaţă interioară diferenţiată. El va găsi că nuanţele de roşu, de galben, au însuşirea de a ne tenta să le folosim acolo unde vrem ca ceva să-şi dea expresie, să vorbească prin sine însuşi. Ceea ce ne întâmpină în culoarea roşie sau galbenă se va exprima pentru noi prin el însuşi, va crea din propria sa putere idealul artei, de a exclude gândul. Altfel este când avem în faţă albastrul, violetul. În cazul lor, vom avea mult mai mult sentimentul că, cel puţin într-una din direcţii, cu albastrul, cu violetul, ne apropiem de gând. Vom avea sentimentul că, folosind albastrul, violetul, nu putem reda ceva care se exprimă singur pe sine, ci ceva care exprimă mai curând altceva. Vom fi tentaţi să înfăţişăm albastrul, conform cu interioritatea sa, prin faptul că îl arătăm în mişcare. Şi vom face experienţa că ne vine greu să provocăm o mişcare interioară a obiectului prin faptul că facem să apară pe nuanţa de roşu nişte linii. Pe roşu va lua naştere mai degrabă, prin linii, prin nuanţări, aş zice, fizionomia. Roşul va vorbi prin sine însuşi. Albastrul, dacă îl conducem mai mult în direcţia liniei, îşi va trăda natura interioară, ne va îndrepta mai mult sub suprafaţa culorii, decât ne va face să ieşim deasupra ei. Când ceva se exprimă drept culoare, avem sentimentul: culoarea mă împinge înapoi. Albastrul ne conduce înăuntru, sub suprafaţa culorii, avem impresia că în ceea ce se exprimă prin albastru este posibilă mişcarea, manifestarea ei. Dacă vom picta în albastru o fiinţă pur sensibil-suprasensibilă, adică o fiinţă suprasensibilă pe care vrem s-o transpunem în lumea senzorială, şi dacă vom exprima mobilitatea sa interioară prin nuanţările albastrului – aşa ceva va putea fi rodnic.

Astfel, orice ne întâmpină în natură drept parte a ei, ceea ce, în natură, e ucis de o viaţă superioară, poate fi dezvrăjit de noi. Putem găsi sensibil-suprasensibilul în natura însăşi, putem da viaţă simplei forme. Vom constata că nu putem face niciodată cu adevărat o impresie satisfăcătoare, dacă redăm într-o operă de artă plastică forma umană, pur şi simplu, aşa cum este ea. Acum mulţi ani, am fost nevoit să fac o experienţă cu un prieten, care a devenit sculptor, o experienţă ciudată. El mi-a spus – eram amândoi foarte tineri -: Da, ia te uită, de fapt, o adevărată sculptură ar trebui creată prin imitarea fiecărei încovoieri a suprafeţei. – Trebuie să mărturisesc că această afirmaţie m-a făcut de-a dreptul să văd roşu, fiindcă mi se părea că astfel n-ar putea să iasă decât realizarea artistică cea mai respingătoare. Fiindcă, în orice caz, dacă vrem să dăltuim din piatră sau din lemn forma omului, ceea ce, în el, ucide viaţa prin ceva superior, fără să avem această viaţă interioară, atunci trebuie să-i dăm viaţă în mod special, trebuie să punem suprafaţa să spună ceea ce ea nu poate să spună niciodată la omul natural exterior.

Dacă, de exemplu, îndoim o suprafaţă, şi apoi o îndoim încă o dată, în aşa fel încât îndoitura să fie, la rândul ei, îndoită, vom constata că avem aici cel mai simplu fenomen originar al vieţii interioare. O suprafaţă îndoită în acest fel, la care îndoitura e îndoită încă o dată, poate fi folosită în cele mai diverse moduri şi – bineînţeles, lucrurile trebuie să fie dezvoltate în continuare – din suprafaţa însăşi va proveni viaţa interioară a suprafeţei. Aceste lucruri ne dovedesc că există o legătură între natura exterioară şi fiinţa interioară umană, care, în realitate, este de natură sensibil-suprasensibilă. Noi ajungem să ne formăm gânduri în raport cu natura exterioară tocmai prin faptul că această natură exterioară ucide prin ceva superior ceea ce, de obicei, sunt părţi izolate ale naturii şi ţine ferecată o viaţă spirituală superioară. Şi astfel, noi suntem nevoiţi să percepem această viaţă ucisă prin gândul palid. Dacă evităm acest gând palid şi încercăm să sesizăm ceea ce zace ferecat în părţile izolate ale naturii şi efectuăm noi înşine procesul, îl recompunem noi înşine, pentru a-i conferi o viaţă superioară, atunci parcurgem procesul activităţii de creaţie artistică sau pe acela al savurării unei opere de artă. Amândouă se raportează unul la celălalt numai în sensul că într-un caz apare mai târziu ceea ce în celălalt caz apare mai devreme şi că într-un caz apare mai devreme ceea ce în primul caz apare mai târziu. Dacă urmărim acest mod de a privi, care se îndreaptă spre marea infinitate a naturii, spre posibilitatea de

a dezvrăji misterele naturii, ca să vedem ce reprezintă el în viaţa sufletească a omului, trebuie să spunem: Prin aceasta, nu facem să apară lumea palidă a gândurilor. Ceea ce dezvrăjim astfel e mai luminos decât ceea ce poate să perceapă simplul gând. Dar se stabileşte, iarăşi, o legătură între obiectul exterior şi sufletul uman, în care gândul este exclus, şi în care, totuşi, se tinde spre o relaţie spirituală între om şi obiect.

Se poate merge, bineînţeles, mai departe, şi atunci se ajunge la ceea ce, în zilele noastre, multor oameni poate să le pară cu totul absurd, groaznic. Poate că ei înţeleg aceste lucruri; dar, în primă instanţă, oamenilor le-a părut întotdeauna groaznic un lucru care, pe urmă, după ce s-au obişnuit o vreme cu el, le-a părut de la sine înţeles. Când priviţi un om – nu e nevoie să-l priviţi decât în ceea ce priveşte scheletul lui –, veţi putea ajunge chiar şi printr-un mod de a observa foarte superficial la părerea că scheletul constă în mod clar din două părţi foarte distincte – azi nu vrem să ţinem seama de rest -: scheletul capului, care doar e aşezat pe trup, şi restul scheletului. Cel ce are un simţ al formei va constata – nu printr-o studiere anatomică, ci printr-o privire bazată pe sentiment, a scheletului capului şi a scheletului trupului – că una din forme este metamorfoza celeilalte, că ne putem reprezenta oasele capului, ca formă, în sensul că oriunde există o adâncitură, ea poate şi să crească şi, pe de altă parte, acolo unde există o protuberanţă, ea poate şi să dea înapoi. Prin simplă transformare, putem, într-adevăr – prin modificarea formei –, să facem să rezulte din restul scheletului, scheletul capului şi, până la un grad înalt, restul scheletului să rezulte din scheletul capului. Astfel, putem spune: În cap este ferecat prin vrajă omul întreg. Chiar dacă vedem undeva un schelet fără cap, vom fi tentaţi, dacă nu vrem să rămânem la simpla percepţie senzorială, să întregim pe cale sensibil-suprasensibilă acest schelet, adăugând capul; vom fi tentaţi să facem în aşa fel încât viziunea capului să ia naştere din schelet. Sunt oameni care nu-şi pot reprezenta acest lucru. Dar este imposibil ca în natură să ia naştere un schelet al trunchiului uman, fără scheletul capului. Pentru cel ce nu merge în întâmpinarea naturii cu activitatea sa de reprezentare doar ca om cu gândire abstractă, ci purtând în propria lui simţire fiinţa naturii şi simţind obiectul din natură aşa cum trebuie el să fie, este de la sine înţeles faptul că din scheletul corpului îi apare, ca o viziune, scheletul capului. Dar pentru cel ce pătrunde aceste lucruri, se întâmplă aşa: Dacă el are numai capul şi completează acum, de aici, ca printr-o viziune, un om întreg, acest om va fi altfel decât dacă, invers, are restul scheletului. E asemănător şi, totuşi, diferit: Aşa că şi aici putem spune: Afară, în natură, în om a fost creat ceva întreg, care constă, când îl dezmembrăm, din cap şi din restul organismului; dar fiecare în parte vrea să fie un om întreg. Într-un întreg superior a fost ucisă viaţa care e ferecată, în fiecare din părţi, ca om întreg. Dacă excludem gândul care se înalţă în noi când suntem în faţa unui om, ne vedem obligaţi să creăm iarăşi din propriul nostru interior ceea ce îi luăm astfel omului, prin faptul că îl analizăm. Şi în acest fel construim în mod creator, la fel ca natura însăşi, pe urmele naturii. Creăm acest proces infinit de intensiv, de important, al unificării a ceea ce, în părţile sale, trebuie ucis mai întâi, ca să reapară pe o treaptă mai înaltă. Şi, bineînţeles, lucrul devine altfel, când îl recreăm în spirit.

Cred că aceasta trezeşte deja ca reprezentare o anumită groază. Noi, la clădirea noastră din Dornach, am făcut încercarea – încercări se pot face în toate domeniile, nu poate fi vorba niciodată de a voi să îngustăm arta prin cine ştie ce dogme –, cu un grup statuar care va fi sculptat în lemn [Nota 59] – e important să fie sculptat în lemn, în piatră nu s-ar putea face aşa ceva –, deci, am încercat să reunim în acest grup statuar, printr-o figură centrală, ceea ce şi la om e reunit, dar reunit de către natură, acolo unde părţile au fost ucise prin ceva mai înalt. Orice om este asimetric. Dar noi putem simţi ceea ce, în partea stângă, vrea altceva decât în partea dreaptă: atunci în faţa noastră stau doi oameni, omul stâng şi omul drept. Ceea ce este specializat ca om stâng, şi ca om drept, în natură e reunit într-o unitate superioară, prin faptul că a fost ucisă voinţa proprie a părţilor. În faţa privirii artistice care iese în întâmpinarea voinţei naturii, se înalţă iarăşi, aş zice, forma completă a omului stâng şi a omului drept. Fiecare vrea, de fapt, altceva, şi artistul – lucru care poate să rămână foarte subconştient – trebuie să retrăiască procesul pe care natura îl săvârşeşte pe o altă treaptă, când îl ucide pe omul stâng şi pe omul drept şi realizează echilibrul în omul întreg. Dacă plăsmuim acum în mod artistic o figură umană în care e sugerat prin formă că omul este o fiinţă asimetrică, la aceasta trebuie să se mai adauge ceva. Dacă percepem sensibil-suprasensibilul, acesta ne obligă să adăugăm cu adevărat ceea ce este necesar, ca alte părţi. De aceea, noi am fost nevoiţi să creăm şi alte figuri. Am fost nevoiţi să compensăm scindarea şi reunirea în omul stâng şi omul drept prin faptul că am sugerat celelalte două contrarii. Ce trăieşte în om drept viziune, când el îşi imaginează omul trunchiului, completat pe cale vizionară, drept om întreg? – În acest caz, am avea, trăind în forma exterioară, ceea ce se înalţă drept porniri, instincte, din trunchi spre cap, ceea ce ar putea fi numit partea luciferică din om. Vom voi să modelăm acest element luciferic altfel decât a făcut-o natura: Vom transforma, de exemplu, omoplaţii, dându-le forma de aripi; apoi, vom fi tentaţi, iarăşi, să reunim ceea ce natura îngustează, aceste aripi, cu forma urechii şi a capului. Din aceste părţi umane sensibil-suprasensibile va rezulta altceva decât un om natural obişnuit, dar ceea ce rezultă va înfăţişa o anumită latură a fiinţei umane, pe care n-am avea voie s-o redăm separat. Ar fi groaznic dacă cineva ar pune în faţa noastră aşa ceva, ca figură separată, dar împreună cu omul şi transpus în compoziţia justă faţă de om, aşa ceva poate fi recompus în aşa fel încât să fie imitată forţa compoziţională a naturii. Şi invers, ceea ce, în capul uman, vrea să devină om întreg, trebuie creat după modelul naturii. Ceea ce, în capul uman, vrea să devină om întreg, dacă e plăsmuit drept om întreg, este ceva osificat, învârtoşat. Aceasta este tendinţa pe care trebuie s-o învingem necontenit în noi, pe care o învingem, într-adevăr, dacă, pe lângă impulsurile pe care le purtăm în fiinţa noastră prin capul nostru, în noi acţionează şi acelea care, din restul organismului, menţin proaspăt ceea ce e pe cale de osificare. Ceea ce este capul trebuie să fie biruit de noi prin ceea ce provine de la sângele organismului inimii. Aici, dispoziţia sensibil-suprasensibilă a omului ne dă posibilitatea de a recrea drept figuri separate ceea ce, în forma umană izolată, e compus în mod tainic, pe o altă treaptă, de către natura însăşi.

Ceea ce ar putea fi numit un proces post-creator devine cu adevărat un proces în viaţa sufletească umană, ceva pe care natura nu îl imită doar într-un mod exterior abstract, ci ceva ce continuă devenirea naturii în omul însuşi. Aceasta presupune că, de fapt, artistul şi cel ce savurează operele de artă stau faţă în faţă cu natura şi cu ei înşişi într-un mod foarte complicat – lucru care rămâne doar în subconştient, fiindcă gândul este exclus. Acest lucru e de înţeles. Trebuie să spunem, desigur: Din punct de vedere sufletesc, noi ne aflăm faţă de ceea ce vrea să devină operă de artă, într-un proces complicat. Dacă cineva ar vrea să picteze o femeie frumoasă redând, pur şi simplu, înfăţişarea ei exterioară, el ar ucide din punct de vedere interior această femeie, prin faptul că doar imită ceea ce dă natura. El ar înfăţişa-o moartă. Ea nu ar trăi în tabloul lui, tocmai în cazul în care el ar crea o copie foarte fidelă. Artistul trebuie să fie în stare să o transforme mai întâi într-un cadavru, şi apoi, printr-un umor autentic, adevărat, să creeze din nou frumuseţea ei, dintr-un cu totul alt element. Nu putem picta aşa cum trebuie o femeie frumoasă, dacă, vorbind la figurat, în alegorii, n-am bătut-o zdravăn mai întâi – trebuie s-o snopim în bătaie, aş zice, sau să facem ceva asemănător, să o transformăm, într-un fel, în ceva mort. Frumuseţea ei există în natură prin cu totul altceva decât trebuie ea să existe în opera de artă finită. Trebuie să descoperim mai întâi prin umor elementul care creează din nou ceea ce noi trebuie să ucidem. Se poate spune: Dacă stăm faţă în faţă cu un erudit serios, redarea acestuia este, de fapt, în primă instanţă, o comedie; vom fi tentaţi, probabil, să râdem de mina lui serioasă. Dar o vom fi scos la capăt din punct de vedere artistic cu chipul serios al eruditului numai după ce i-am dat din nou viaţă, într-un mod plin de umor, prin altceva. Va trebui să-l facem din nou agreabil, şi atunci îl vom putea înţelege dintr-o cu totul altă direcţie.

Esenţialul este, deci, să facem în aşa fel încât ceea ce în natură este ucis să reînvie din nou prin propria noastră viaţă subiectivă, să fie dezvrăjit, eliberat. Dacă eu observ un flăcău sprinten care urcă pe păşunea alpină şi îl pictez, pur şi simplu, aşa cum mi se înfăţişează el ochilor, voi crea, probabil, ceva absolut mort; dacă mă străduiesc însă, aş zice, să-l ucid mai întâi, şi, printr-un fel anume de a conduce liniile, să creez o armonie între el şi natura din jurul lui, voi crea ceva artistic. *Hodler* a încercat să facă asemenea lucruri şi putem vedea că în subconştient se tinde peste tot spre ceva similar; aceasta a şi dus la discuţia artistică referitoare la ceea ce s-ar putea numi, pe de-o

parte, crearea reversului pentru viziunea nedusă până la capăt şi, pe de altă parte, crearea reversului subiectiv pentru ceea ce în natură este ferecat şi ucis în permanenţă de către o viaţă superioară. Şi astfel, sensibil-suprasensibilul se apropie de om din două direcţii, astfel, omul poate încerca să conducă aceasta în artă spre o nouă existenţă, mai înaltă.

În conferinţa mea anterioară pe aceeaşi temă am încercat să leg gândurile pe care le-am expus aici, în faţa dvs., pentru a arăta cum se poate realiza sensibil-suprasensibilul prin artă, de anumite gânduri ale lui *Goethe*. Acest lucru mi-a fost luat în nume de rău şi eu observ acum că a mers fără să pornesc de la Goethe. Mi se reproşează atâtea, tocmai când pornesc de la Goethe, deoarece oamenii care îşi închipuie că se apropie deosebit de mult de Goethe reproducând de la el o idee pe care n-o înţeleg, cred că sunt în măsură să-i critice pe alţii, care şi-au dat osteneala de a pătrunde problema. Poţi înţelege aceste atitudini; este un proces natural în viaţa umană; şi, de fapt, uneori trebuie să ne bucurăm mult dacă o afirmaţie a noastră e supusă unei asemenea judecăţi. Putem fi chiar de părerea următoare: Dacă ea ar fi fost apreciată în alt mod, pozitiv, ar trebui să credem că am spus un lucru absolut inutil ori prostesc. Ceea ce, deci, am fost în stare să evit, vreau să prezint măcar la sfârşit. Cred cu adevărat că cel ce se apropie cu înţelegere de Goethe va găsi prefigurat deja în concepţia despre artă generoasă şi competentă a lui Goethe – chiar dacă exprimat în alt fel – ceea ce am prezentat astăzi drept elementul sensibil-suprasensibil al artei. Chiar şi expresia e luată de la Goethe. Şi eu cred, deşi sunt întru totul de părerea că, într-un anumit sens, e adevărat că cel căruia arta îi dezvăluie tainele ei simte o antipatie destul de pronunţată la gândul de a se face o critică intelectuală a artei sau o expunere estetic-intelectuală, eu cred că despre artă nu se poate vorbi decât de pe poziţiile vieţii, că despre artă vorbim cel mai just atunci când îi ascultăm pe artiştii înşişi. În orice caz, ajungem atunci să facem nişte experienţe ciudate. De regulă, artiştii critică îngrozitor ceea ce fac ceilalţi confraţi ai lor, şi, dacă avem bucuria noastră în legătură cu operele artiştilor, uneori nu ne putem bucura de ceea ce spun artiştii despre operele lor, deoarece uneori trăiesc ei înşişi în nişte iluzii cu privire la operele lor, dar artistul trebuie să creeze din iluzii şi tocmai acest lucru va putea să fie just, care îi dă impulsul potrivit pentru activitatea sa creatoare. Chiar dacă eu admit foarte bine toate acestea, şi chiar dacă înţeleg foarte bine, dintr-o anumită direcţie, că artistul este întotdeauna foarte fragil în faţă oricărei încercări grosolane de abordare a artei sale, venită dinspre studierea estetic-ştiinţifică sau de alt fel, eu nu cred, totuşi, că e absolut inutil să ne facem în legătură cu arta nişte reprezentări bazate pe senzaţii. Eu cred că arta trebuie să ţină întotdeauna pasul cu înaintarea generală a vieţii sufleteşti. Cred că tocmai prin studierea sensibil-suprasensibilului, aşa cum se modelează el prin viziunea reprimată, aşa cum ne întâmpină el în natura exterioară, când noi dezvrăjim ceea ce este ferecat în ea, arta dezleagă enigmele naturii în mod sensibil-suprasensibil. Astfel că la sfârşit vreau să citez, ca pe un fel de sinteză a expunerii de astăzi, această frumoasă rostire, de om care cunoaşte lumea, a lui Goethe: "Cel căruia natura începe să-i dezvăluie taina ei vădită, simte un dor nestăvilit după interpreta ei cea mai demnă, arta."

Rudolf Steiner

ARTĂ ŞI CUNOAŞTEREA ARTEI

GA 271

IZVOARELE FANTEZIEI ARTISTICE ŞI IZVOARELE CUNOAŞTERII SUPRASENSIBILE

München, 5 mai 1918

Prima conferinţă

Din cele mai vechi timpuri a fost simţită înrudirea dintre fantezia artistică şi cunoaşterea suprasensibilă sau înrudirea ei cu ceea ce poate fi numit conştienţă clarvăzătoare sau, dacă nu se ajunge la o înţelegere greşită a termenului – lucru care uşor s-ar putea întâmpla –, cu vizionarismul. Pentru cercetătorul spiritual din epoca prezentă, care, pornind de la punctul de vedere al epocii prezente, caută să pătrundă în lumea spirituală, această legătură dintre activitatea de creaţie artistică şi cunoaşterea suprasensibilă este mult mai importantă decât cealaltă înrudire, scoasă adesea în evidenţă, dintre viaţa vizionară, care, totuşi, de fapt, are la bază nişte condiţii patologice, şi o facultate clarvăzătoare care acţionează cu adevărat numai în suflet, fără a apela la ajutorul trupului.

Se ştie însă că poeţii, artiştii în general, simt uneori că există o legătură foarte apropiată între întregul lor mod de a crea, între trăirile lor şi clarvedere. Mai ales artiştii care, creându-şi operele, caută să-şi croiască drum spre regiunile suprasensibile, creatorii de basme sau alt gen de artişti, care caută să dea formă suprasensibilului, povestesc, pe bună dreptate, pornind de la o trăire cu adevărat vie, că ei au în faţa ochilor sub o formă vizibilă, personajele lor, că acestea acţionează în faţa lor, le fac o impresie concret-obiectivă, când se ocupă de ele. Cât timp aşa ceva nu răpeşte luciditatea sufletului, prin faptul că el se află faţă în faţă cu ceea ce va turna apoi în formă artistică, cât timp aşa ceva nu se transformă în nişte viziuni care se impun de la sine, asupra cărora voinţa umană nu are nici o putere şi de care luciditatea nu poate dispune, atâta timp se mai poate vorbi de un fel de trăire la limita dintre viziunea artistică şi clarvedere. Numai că în domeniul cercetării spiritual-ştiinţifice se arată o limită absolut clară – şi acesta este lucrul important aici – între activitatea creatoare artistică, cu izvorul ei, fantezia artistică, pe de-o parte, şi clarvedere, pe de altă parte. Cine nu e în stare să ia în atenţie această limită foarte clară, cine nu e în stare să o facă să devină rodnică pentru propriile sale trăiri, uşor va putea să ajungă acolo unde ajung mulţi dintre aceia care mi-au ieşit în cale drept artişti şi care aveau o anumită frică de a nu fi stânjeniţi în activitatea lor creatoare dacă în conştienţa lor ar pătrunde ceva ce ţine de clarvedere. Există oameni care sunt adevărate naturi de artist şi care consideră că e necesar ca impulsurile pentru activitatea artistică să izvorască din subconştientul sufletului, dar care se tem ca de foc ca nu cumva ceva dintr-o realitatea suprasensibilă, care se arată conştienţei clare, să-şi proiecteze lumina în activitatea lor creatoare inconştientă.

În ceea ce priveşte trăirea lor de savurare a artei, de receptare şi înţelegere a ei, şi trăirea lumilor suprasensibile prin clarvederea suprasensibilă, există o mare deosebire, din punct de vedere subiectiv, între aceste trăiri. Procesul de creaţie artistică, de receptare şi contemplare, fac ca în sufletul în care acestea se manifestă să existe o orientare prin simţuri a personalităţii spre lumea exterioară, cu ajutorul percepţiei exterioare şi al reprezentării, care devine atunci amintire. Nu trebuie să ne gândim decât la specificul oricărei activităţi de creaţie artistică sau de savurare a operelor de artă, şi ne vom spune: Desigur, în receptarea operelor de artă şi, de asemenea, în activitatea de crearea a lor, există o percepere şi sesizare prin simţuri a lumii exterioare. Ea nu există într-un mod la fel de grosier ca în cazul celorlalte revelări senzoriale; în activitatea de receptare şi creare a operelor artistice există ceva spiritual, care lucrează în mod liber cu percepţia şi reprezentarea şi cu ceea ce trăieşte în artist drept amintire şi conţinut al memoriei. Totuşi, n-am putea să ne certăm în legătură cu îndreptăţirea naturalismului şi a individualismului, dacă n-am şti că e vorba de o sprijinire pe percepţie. Tot aşa, ne putem convinge că pe tărâmul activităţii de creare şi de savurare a operelor de artă în suflet conlucrează amintiri ascunse, lucruri subconştiente, care există în om ca amintiri. Toate acestea sunt înlăturate în ceea ce constituie, în sensul cercetării spirituale moderne, conţinutul cunoaşterii cu adevărat suprasensibile. Aici avem de-a face cu o ridicare completă a sufletului din domeniul percepţiilor senzoriale, ca şi din acela al activităţii obişnuite de reprezentare şi din ceea ce, ca amintire, are legătură cu activitatea de reprezentare. Ba chiar aceasta e marea dificultate în a-i convinge pe contemporani că poate să existe un fel de trăire interioară care exclude percepţia, precum şi activitatea obişnuită de reprezentare şi amintirea obişnuită. Mai ales omul de ştiinţă modern nu va admite că aşa ceva ar putea să existe. El va afirma întotdeauna: Tu spui că în clarvederea ta nu pătrunde nimic. Dar eu văd că tu te înşeli: Tu nu ştii că în memoria ta zace un conţinut ascuns şi că el se ridică la suprafaţă pe o cale rafinată. – Aceasta se întâmplă din cauză că cei ce ridică o asemenea obiecţie nu se ocupă cu metodele care duc la clarvedere şi care arată că impresia din lumea spirituală poate fi prezentă în mod nemijlocit acolo unde nu pătrund nici un fel de reminiscenţe, de amintiri tainice. Educaţia spirituală constă tocmai în găsirea căii pe care sufletul poate fi eliberat de impresiile exterioare şi de reprezentările bazate pe amintiri. Prin aceasta am trasat o linie de demarcaţie foarte precisă între activitatea de creaţie artistică şi producerea cunoaşterii suprasensibile, căci sufletul, eul uman în care trăieşte cunoaşterea suprasensibilă, nu apelează, într-adevăr, deloc la organizarea corporală, care participă însă când e vorba de activitatea de creaţie artistică.

Dar, pentru că lucrurile stau aşa, ia naştere întrebarea: Care este raportul dintre impulsurile ce se înalţă din străfundurile subconştiente ale sufletului, în cazul creaţiei artistice şi al savurării operelor de artă, şi ceea ce ia naştere din lumea spirituală pură, sub formă de impresii prezente în mod nemijlocit, prin cunoaşterea spirituală? – Pentru a da răspunsul la această întrebare, aş vrea să pornesc de la câteva experienţe pe care le are, în legătură cu arta, clarvăzătorul însuşi. Aceste experienţe pe care le putem avea, în general, cu artele, sunt caracteristice deja în punctul lor de plecare. Se arată atunci că acela care a învăţat să stea în mijlocul vieţii suprasensibile, să acumuleze cunoaştere suprasensibilă, ajunge, într-adevăr, în situaţia de a exclude pentru anumite perioade de timp toate impresiile senzoriale şi reprezentările ce rămân în amintire, legate de aceste impresii. Toate acestea pot fi excluse, pot fi eliminate din suflet. Şi dacă cel care stă astfel în mijlocul clarvederii suprasensibile caută, de asemenea, aflându-se în faţa unei opere artistice, să vadă în mod absolut clar tot ceea ce e obişnuit să vadă în faţa unui fenomen senzorial exterior, atunci apare o cu totul altă trăire. În raport cu fenomenul senzorial, clarvăzătorul este în stare întotdeauna să excludă percepţiile senzoriale şi reprezentările de care el îşi poate aminti, dar în faţa operei de artă nu poate să facă la fel. De la aceasta, pentru văzător rămâne întotdeauna, deşi, bineînţeles, el exclude tot ceea ce ţine de senzaţii şi reprezentări, un conţinut interior important, pe care el nici nu poate şi nici nu vrea să-l excludă. O operă de artă oferă ceva care se

dovedeşte a fi înrudit cu clarvederea lui. Aici se naştere întrebarea: În ce constă această înrudire?

Vom găsi răspunsul dacă vom încerca să sesizăm ce anume lucrează în om atunci când el vede în mod spiritual, în cadrul unei cunoaşteri suprasensibile. Aflăm atunci ce reprezentări deficitare avem noi, oamenii, despre noi înşine şi despre legătura noastră cu lumea exterioară, când rămânem în cadrul conştienţei obişnuite. Noi credem atunci că reprezentarea, simţirea şi voinţa sunt nişte activităţi strict separate una de alta. Ce-i drept, psihologia deduce aceste activităţi una dintr-alta, dar nu cu prea multă pricepere. Cel ce trăieşte însă complexitatea propriu-zisă a vieţii sufleteşti, aşa cum se prezintă ea în cazul percepţiei clarvăzătoare, ştie că o asemenea separaţie între activitatea de reprezentare, simţire şi voinţă nici măcar nu există, că, în starea de conştienţă şi în viaţa obişnuită, în orice act de reprezentare există un rest de simţire şi voinţă, în fiecare simţire există un rest de reprezentare şi voinţă, în fiecare act de voinţă există şi o activitate de reprezentare, ba chiar de percepţie; în impulsul de voinţă rămâne un rest ce ţine de percepţie care e ascuns în el, rămânând subconştient. Acesta e lucrul pe care trebuie să-l ştim, dacă vrem să înţelegem ce e clarvederea. Fiindcă din cele spuse vă puteţi da seama că în actul percepţiei clarvăzătoare activitatea de reprezentare şi de percepţie tac, dar nu tac simţirea şi voinţa. Dar n-ar fi vorba de clarvedere dacă omul ar manifesta numai simţire şi voinţă ca în starea de conştienţă obişnuită. Dimpotrivă, când omul trece în starea de clarvedere, orice impuls de voinţă de felul impulsurilor de voinţă din viaţa obişnuită trebuie adus la tăcere. Omul ajunge în starea deplinei linişti.

Ceea ce înţelegem noi aici prin clarvedere nu înseamnă transpunerea haotică şi agitată în lumea spirituală, aşa cum are ea loc, de exemplu, la dervişi, ci tăcerea deplină a tot ceea ce se manifestă drept voinţă în viaţa obişnuită, drept forţă a sentimentelor emoţionale. În ceea ce omul face să treacă din voinţă în faptă mai trăieşte încă ceva din sentimentul emoţional. Acest sentiment – şi în ceea ce priveşte manifestarea lui în voinţă – trebuie să tacă. Dar nu tace simţirea emoţională ca atare şi, în special, nu tace impulsul de voinţă. Activitatea de percepţie şi de reprezentare tac, dar impulsurile simţirii emoţionale şi ale voinţei sunt îndreptăţite, doar că trec într-o stare de dispoziţie sufletească liniştită, de aceea îşi vor manifesta altfel ca de obicei caracterul de percepţie şi de reprezentare. Dacă cineva ar rămâne la simpla manifestare interioară mistică a voinţei, el n-ar ajunge în lumea spirituală. Dar în dispoziţia sufletească liniştită, ceea ce, de obicei, sunt nişte sentimente emoţionale şi nişte impulsuri de voinţă, se manifestă în mod spiritual. Tocmai simţirea şi voinţa se manifestă în aşa fel încât păşesc în faţa sufletului uman ca fiinţe spirituale obiective, formate din gânduri viguroase, acum revelându-se, devenind capabil să se situeze în lumea spirituală, acel rest al activităţii de percepţie şi de reprezentare din cadrul simţirii şi al voinţei care de obicei rămâne nebăgat în seamă. Dacă am observat acest lucru, dacă am înţeles că văzătorul trăieşte în simţire şi în voinţă aşa cum trăieşte omul de obicei în activitatea de gândire şi de percepţie – nu într-o gândire şi simţire neclare, nu într-o mistică nebuloasă, ci la fel de clar cum trăieşte de obicei în cadrul activităţii de reprezentare şi de percepţie –, atunci putem avea nişte relaţii rodnice cu arta, în orice caz, în aşa fel încât abia acum ne dăm seama ce lipsite de valoare sunt nişte sintetizări de felul acelora exprimate prin cuvântul "artă".

Arta cuprinde nişte domenii foarte variate: arhitectura, sculptura, muzica, poezia, pictura şi altele, şi s-ar putea spune: Dacă am vrea să stabilim, având experienţa clarvăzătorului, relaţiile dintre diferitele arte, în faţa ochiului ne-ar apărea în mod concret diversitatea artelor, într-o măsură cu mult mai mare decât o poate face filosofia când sintetizează totul sub numele de artă. – Dacă ne cucerim posibilitatea de a trăi conţinutul de gândire al lumii şi conţinutul spiritual al lumii cu ajutorul simţirii emoţionale şi al voinţei transpuse în gândire, vom ajunge să ne stabilim un raport special faţă de arhitectură.

Spuneam că în cazul percepţiei clarvăzătoare încetează activitatea obişnuită de reprezentare şi percepţie, dar apare o cu totul altă gândire, care decurge din simţire şi voinţă, o activitate de reprezentare care este, de fapt, o gândire în forme, care, gândind, ar putea să înfăţişeze în mod nemijlocit diferite forme de repartizare a forţelor în spaţiu, diferite raporturi cantitative existente în spaţiu. Această gândire se simte înrudită cu ceea ce se exprimă în arhitectură şi sculptură, când acestea pun în faţa noastră nişte creaţii artistice veritabile. Ne simţim deosebit de bine, ca la noi acasă, cu gândirea şi percepţia, în arhitectură şi sculptură, pentru că acea gândire abstractă, cu caracter de umbră, pe care epoca prezentă o iubeşte atât de mult, încetează să lucreze, tace, şi apare o gândire concret-obiectuală, care nu poate face altfel decât să-şi transpună conţinutul în forme spaţiale, în forme spaţiale mişcate, în forme care se dilată, se supraîncovoaie, se îndoaie, forme în care se exprimă voinţa ce curge prin lume. Clarvăzătorul e nevoit să renunţe la cunoaşterea bazată pe gândire, folosită în restul ştiinţei, când vrea să cunoască ceva din lumea spirituală. Căci atunci n-ar cunoaşte nimic spiritual. Omul doar se amăgeşte crezând că desfăşoară o activitatea de cunoaştere pe tărâm spiritual, fiindcă în lumea spirituală nu se poate pătrunde cu gândurile obişnuite. Cine vrea să pătrundă în lumea spirituală trebuie să aibă, ca gânditor, ceva care creează în sine forme sculpturale sau arhitecturale, în orice caz, nişte forme vii. Şi ne dăm seama astfel că artistul intră într-o trăire a formelor existente în subconştient. Acestea caută să se ridice la suprafaţă, îi umplu sufletul, se transpun în reprezentări obişnuite, care în parte pot fi calculate; ele sunt transpuse în ceea ce este modelat apoi în formă artistică. Arhitectul şi sculptorul sunt un element de trecere spre ceea ce clarvăzătorul trăieşte, ca activitatea de reprezentare şi percepţie, în lumea spirituală. În organizarea arhitectului se furişează ceea ce văzătorul percepe drept formă, pentru viaţa sa de gândire şi percepţie. De jos, din adâncurile vieţii sufleteşti, acestea se înalţă în valuri şi sunt conştientizate. Aşa îşi creează arhitectul şi sculptorul formele lor. Deosebirea constă numai în faptul că ceea ce stă la baza creaţiei arhitecturale şi sculpturale, drept element dătător de formă esenţial, se înalţă din nişte impulsuri subconştiente, pe când clarvăzătorul descoperă aceste impulsuri drept ceea ce îi este lui necesar pentru a sesiza marile conexiuni ale lumii spirituale. Aşa cum noi avem de obicei reprezentare şi percepţie, clarvăzătorul trebuie să dezvolte în el nişte facultăţi care atrag atenţia asupra a ceea ce străbate cu fiori marele edificiu al lumii şi îl face să se cutremure. Iar ceea ce el vede şi trăieşte astfel, ca văzător, apare întotdeauna în mod inconştient în arhitect şi în sculptor, le pătrunde activitatea creatoare, în timp ce ei îşi creează formele artistice.

Într-alt fel se simte în trăirile sale acela care cunoaşte prin proprie experienţă lumea suprasensibilă şi caută legătura cu activitatea creatoare poetică sau muzicală. Clarvăzătorul ajunge treptat să-şi simtă interiorul cu totul altfel decât în conştienţa obişnuită, care formează reprezentări despre lumea senzorială exterioară şi o percepe: El se simte, în simţirea şi voinţa sa, în sine însuşi.

Cine este în măsură să practice autoobservaţia, ştie că omul este în sine însuşi numai în simţire şi voinţă. Dar clarvăzătorul scoate din sine tocmai simţirea şi voinţa şi, prin faptul că simţirea şi voinţa îi procură reprezentări şi percepţii, el se detaşează de sine însuşi, în ceea ce priveşte simţirea şi voinţa, în schimb, survine altceva. El se regăseşte. Prin faptul că are conştienţa clară de a fi ieşit din trupul său, de a nu percepe nimic prin intermediul trupului său, el se regăseşte în lumea exterioară, trece în mod intuitiv la ceea ce a perceput în forme mişcate şi le modelează drept reprezentări. El îşi duce sinea în lumea exterioară. Făcând aceasta, el învaţă, într-un anumit sens, să-şi spună: Printr-o trăire interioară reală, bazată pe experienţă proprie, se poate cunoaşte că acum eu am ieşit afară din trupul meu, care mi-a fost întotdeauna mijlocitorul raporturilor mele cu lumea exterioară, dar eu m-am regăsit prin faptul că m-am cufundat în lumea spirituală. – Când aceasta devine trăire interioară, văzătorul constată că e nevoit să-şi primească din nou voinţa şi simţirea de la lumea spirituală, să se primească din nou pe sine însuşi, din lumea suprasensibilă. El trebuie să facă aceasta, lui dăruindu-i-se iarăşi o simţire şi o voinţă – dar o simţire şi o voinţă transformate, care nu recurg la ajutorul trupului, o simţire care e intim înrudită cu trăirea muzicală, care este, într-adevăr, atât de înrudită cu trăirea muzicală, încât s-ar putea spune: Ea e şi mai muzicală decât perceperea muzicii înseşi. Este un sentiment prin care simţi că parcă, ascultând cu fiinţa sufletească o simfonie sau o altă lucrare muzicală, te-ai revărsa în sunete, ai deveni tu însuţi melodie, vibraţie.

Iar cu poezia ne aflăm în voinţă. Asta vrea poezia, pe care tocmai în acest fel învăţăm să o simţim drept poezie adevărată, prin faptul că ne

regăsim voinţa în ea. Simţire în muzică, voinţă în poezia adevărată.

În raport cu pictura, clarvăzătorul se află într-o situaţie specială, deosebit de semnificativă. Aici nu are loc nici unul, nici altul dintre fenomenele descrise, ci cu totul alt fenomen, şi mai caracteristic. Faţă de pictura adevărată, clarvăzătorul are sentimentul – şi ar putea fi el însuşi pictor, fiindcă vom vedea că activitatea de creaţie artistică şi cunoaşterea suprasensibilă pot coexista foarte bine una lângă alta – că pictorul vine spre el dintr-o regiune nedefinită a lumii, că îi aduce în întâmpinare o lume a liniei şi culorii şi el vine spre pictor din direcţia opusă, fiind nevoit să transpună ceea ce pictorul aduce cu sine, ceea ce pictorul a transpus din lumea exterioară în arta lui, deci, să transpună toate acestea, sub formă de imaginaţiuni, în trăirile pe care le are el însuşi în lumea spirituală.

Atâta doar: culorile pe care le trăieşte clarvăzătorul sunt alte culori decât cele ale pictorului şi totuşi aceleaşi. Ele nu se stânjenesc una pe alta. Cine vrea să-şi facă o reprezentare despre acest lucru, să studieze partea senzorial-etică din "Teoria culorilor" a lui Goethe, acolo unde el vorbeşte despre acţiunea morală a culorilor. Acolo sunt cuprinse aspectele cele mai elementare. Acolo e descris, pe baza unui instinct interior, ce efecte afective se trezesc în suflet la fiecare culoare. Până la această simţire ajunge clarvederea, din lumea spirituală, până la acest sentiment, pe care omul îl trăieşte cu adevărat zilnic în lumea superioară.

Nu trebuie să credem că, descriind aura colorată, clarvăzătorul vorbeşte despre culori în acelaşi fel ca şi pictorul. El are sentimentul pe care îl avem de obicei în contact cu galbenul şi roşul, dar acesta e trăit în mod spiritual, nu trebuie confundat cu viziunile fizice. În acest punct există neînţelegerea cea mai gravă. Pentru văzător, trăirea în contact cu pictura este ceva care poate fi desemnat drept întâlnirea cu ceva similar, care vine din direcţia opusă, în punctul unde e posibilă înţelegerea, pentru că din exterior vine acelaşi lucru care este creat din interior în afară. Aici, eu presupun întotdeauna că e vorba de o activitate artistică cu care e posibilă o înţelegere, dacă nu a fost mai înainte ceva naturalist, ci artă adevărată. Clarvăzătorul e nevoit să imagineze, să ilustreze – dacă ne exprimăm în mod grosolan – ceea ce trăieşte. El face acest lucru prin faptul că îşi exprimă trăirile cu ajutorul culorilor şi al formelor. Aici, el se întâlneşte cu pictorul. Şi, iarăşi, trebuie să spunem că, dacă l-ar întreba pe pictor: Cum ne raportăm noi unul la celălalt? – pictorul ar trebui să răspundă: În mine trăieşte ceva! Prin faptul că am umblat prin lume cu ochiul meu obişnuit şi am văzut culori şi forme, prin faptul că le-am transformat, cu mijloacele artei, eu am trăit în mine ceva care înainte se tălăzuia în adâncurile sufletului meu; acest ceva s-a ridicat în conştienţă şi a devenit artă. – Clarvăzătorul i-ar spune pictorului: Ceea ce trăieşte în adâncurile sufletului tău trăieşte în lucruri. Datorită faptului că tu ai trecut printre lucruri, tu trăieşti cu sufletul în spiritul lucrurilor. – Numai că – pentru a-ţi păstra forţa de a picta şi de a trăi în mod conştient ceea ce trăiai când, afară, treceai printre lucruri, pentru ca în tine să nu se stingă ceea ce se apropie de simţuri – tu trebuie să menţii vii în subconştient impulsurile care creează pictura. – Acum, esenţialul este că impulsurile inconştiente urcă, tălăzuindu-se, în conştienţă. Clarvăzătorul spune: Eu am umblat prin aceeaşi lume, dar am fost atent la ceea ce trăieşte în tine. Am privit ceea ce s-a deschis în tine, în subconştient, am făcut ca tu să devii conştient de ceea ce era subconştient pentru tine.

Tocmai în cazul unui asemenea mod de a concepe lucrurile va apărea ca o problemă importantă, mare, a sufletului uman un lucru care, poate, de obicei nu e observat întotdeauna corect. Dacă facem cunoştinţă cu cele caracterizate adineaori, în cadrul unei experienţe interioare, ne întâmpină ceva care atinge adânc viaţa. Este enigma incarnatului, această minunată culoare a cărnii umane, care este, de fapt, o mare problemă pentru clarvăzători. Ea ne aminteşte foarte bine că o clarvedere de felul celei la care mă refer eu nu este chiar atât de străină de viaţa obişnuită; atâta doar că nu se observă acest lucru. Aş vrea să rostesc o frază paradoxală, dar adevărată: Orice om e clarvăzător, dar teoretic acest lucru e negat chiar şi acolo unde, practic, el nu poate fi negat. Dacă ar fi negat în mod practic, aceasta ar distruge întreaga viaţă.

Există astăzi unii oameni ciudaţi, care gândesc: Cum ajung să am în faţa mea eul unui alt om? – Ei vor să rămână cu totul în sfera naturalismului, vor să rămână nişte naturalişti veritabili, de aceea îşi spun: Am în amintire ovalul feţei sale şi alte amănunte, şi pentru că din diferite trăiri am aflat că sub asemenea înfăţişări se ascunde un om, trag concluzia că în dosul acestei forme de nas va fi existând un eu uman. – Întâlnim astăzi la "oamenii inteligenţi" asemenea explicaţii. Dar aşa ceva nu e în concordanţă cu experienţa la care ajungem atunci când observăm viaţa îndemnaţi de propriul nostru interes faţă de viaţă. Eu trag concluzia că aici există un eu uman nu din forma feţei ş.a.m.d. Eu ştiu că în faţa mea se află un eu, datorită faptului că percepţia provenită de la ceea ce mă întâmpină drept om fizic se bazează pe altceva decât percepţia pe care o am în legătură cu cristalele sau plantele. Nu e adevărat că nişte corpuri neînsufleţite din natură fac aceeaşi impresia pe care o face un om. În cazul animalului e altfel. Ceea ce stă în faţa noastră drept obiect uman senzorial se autoanihilează, se face el însuşi transparent din punct de vedere ideatic şi, de fiecare dată când stăm în faţa unui om, vedem în mod nemijlocit, prin clarvedere adevărată, eul său. Acesta e faptul real cu care avem de-a face aici. O asemenea clarvedere nu constă decât în faptul că noi extindem asupra lumii acest fel de a sta cu propriul nostru subiect în faţa unui om, ca să vedem dacă mai există şi altceva care poate fi perceput în acelaşi fel ca şi omul.

Nu putem ajunge să avem impresiile reale despre clarvedere fără să înţelegem pe ce se bazează perceperea unui alt om, care e atât de diferenţiată datorită faptului că se întemeiază pe vederea clarvăzătoare a celuilalt suflet. În această clarvedere, incarnatul joacă un rol deosebit. În cazul perceperii clarvăzătoare a unui om, incarnatul este ceva gata-făcut; pentru cel ce contemplă în mod suprasensibil, trăirea din cadrul contemplării se schimbă în raport cu incarnatul. Pentru el, aceasta este o stare de mijloc. Îndreptând astfel clarvederea, care se extinde asupra celorlalte tărmuri ale lumii, spre fiinţa umană, se ajunge ca incarnatul atât de liniştit să penduleze între extreme şi starea de mijloc. Percepem pălirea sau înroşirea feţei, care este ca şi cum ar radia căldură. În acest fenomen, în faptul că îl vedem pe om pălind sau înroşindu-se, avem starea de mijloc. De o asemenea trăire în mişcare se leagă faptul că ştim că ne cufundăm şi în fiinţa exterioară a omului, nu numai în sufletul său, în eul său. Ne cufundăm în ceea ce este el prin sufletul său în trupul său, prin incarnat. Acesta e un lucru care ne ajută să înţelegem relaţia dintre perceperea operei de artă şi cunoaşterea suprasensibilă. Fiindcă ceea ce devine atât de mobil în perceperea incarnatului zace în mod inconştient în munca artistică de creare a incarnatului. Artistul nu trebuie să fie conştient de aceasta decât în mod subtil. Dar un artist va fi în stare să pună vibraţia fină, vie, în starea de mijloc a incarnatului, numai dacă e în stare să aibă această trăire.

Aşa se vede, în cazul picturii, cum se întâlnesc izvorul fanteziei artistice şi izvorul cunoaşterii suprasensibile. În viaţa obişnuită, ele se întâlnesc, chiar dacă oamenii nu-şi dau seama, în domeniul vorbirii. De obicei, vorbirea e privită astăzi şi din punct de vedere ştiinţific într-un mod foarte intelectualist; dar viaţa vorbirii e prezentă în noi sub formă de vorbire tripartită. Cine se apropie de vorbire pe calea clarvederii şi trebuie să exprime ceea ce a perceput în lumea spirituală, îşi va însuşi faţă de vorbire, în primă instanţă, un sentiment pe care unii l-ar putea numi nebunesc: Când oamenii vorbesc între ei, şi, de asemenea, când fac ştiinţă obişnuită, tot ceea ce spun ei este o degradare a vorbirii sub nivelul la care ea ar trebui să trăiască. Vorbirea ca simplu mijloc de comunicare înseamnă degradare. Simţim: De fapt, vorbirea trăieşte în propria ei entitate acolo unde ea e străbătută de valurile poeziei, acolo unde prin vorbire curge ceea ce răzbate din interiorul omului. Acolo acţionează însuşi spiritul limbii. Abia poetul descoperă unde este nivelul vorbirii, el simte vorbirea obişnuită ca pe o neglijare a nivelului mai înalt la care ar trebui să se situeze vorbirea. Putem simţi cum un poet cu o sensibilitate fină ca *Morgenstern* [Nota 60] a putut ajunge să facă observaţia: în spre jos poate fi percepută o limită a felului nostru de a vorbi, care e foarte răspândită, limită pe care o putem numi flecăreală. El găseşte că flecăreala îşi are rădăcinile în necunoaşterea sensului şi valorii cuvântului luat în sine, că flecarul ajunge să scoată cuvântul din contururile sale precise şi să-l ducă la nebulozitate. Morgenstern simte că aici se exprimă un profund mister al vieţii. El

spune că vorbirea se răzbună pe ceea ce e nebulos, pe cel care o haotizează. – Pentru că el a fost în stare să creeze puntea de legătură dintre poet şi clarvedere, această afirmaţie este la fel de uşor de înţeles ca şi faptul că el găseşte înrudirea dintre vorbire şi sunetul muzical, imagine, arhitectură ş.a.m.d.

Aceeaşi înrudire a stat la baza întregii creaţii a lui *Goethe*, care o viaţă întreagă s-a întrebat dacă trebuie să devină poet sau sculptor. Văzătorul trăieşte însă în afara vorbirii, ceea ce este pentru el conţinutul trăirii spirituale. Acesta este un lucru greu de explicat, pentru că cei mai muţi oameni gândesc în cuvinte, pe când clarvăzătorul gândeşte fără cuvinte şi este nevoit pe urmă să toarne în vorbirea care are deja forme bine conturate ceea ce în trăire este lipsit de cuvinte. El trebuie să ia asupra lui osteneala de a se adapta la condiţiile formale ale limbii. Nu e necesar ca el să simtă aceasta drept constrângere, fiindcă el ajunge să-şi dea seama în ce constă misterul creaţiei vorbirii. El se poate face înţeles prin faptul că elimină din vorbire ceea ce ţine de reprezentare. De aceea e atât de necesar să se înţeleagă că mai important e felul cum spune clarvăzătorul un lucru, decât ceea ce spune. Ceea ce spune e determinat de reprezentarea pe care fiecare o aduce cu sine din exterior. Ca să nu fie considerat nebun, el e nevoit să îmbrace tot ceea ce are de spus în fraze şi asocieri de reprezentări uzuale. Pentru cele mai înalte regiuni ale spiritului e important felul cum văzătorul spune ceva. Şi îl întâmpină în mod just acela care a înţeles că văzătorul are grijă să spună unele lucruri pe scurt, altele mai pe larg, altele deloc, şi că el e nevoit să formuleze fraza, dintr-o direcţie, într-un anumit fel, apoi să adauge, din cealaltă direcţie, altă frază. Modelarea formei este foarte importantă când e vorba de regiunile mai înalte ale lumii spirituale. De aceea e important, pentru înţelegere, să nu ascultăm doar conţinutul, care, bineînţeles, ca revelare a lumii spirituale, este şi el important, ci să răzbatem prin conţinut până la felul cum este exprimat conţinutul, pentru a vedea dacă nu cumva vorbitorul doar asamblează între ele diferite fraze şi teorii, sau dacă vorbeşte din experienţă proprie. Faptul că cineva vorbeşte pe baza trăirilor avute în lumea spirituală devine vizibil în *cum*-ul celor spuse, nu atât de mult în conţinut, în măsura în care el are un caracter teoretic, ci în felul cum este exprimat. În cazul unor asemenea comunicări, se poate întâmpla ca din sânul formelor uzuale ale vorbirii să apară elementul artistic al limbii, acţionând în ceea ce poate să-l entuziasmeze pe văzător, în aşa fel încât acesta să se ridice până la nivelul procesului creator de limbă, în aşa fel încât el să mai creeze ceva după modelul a ceea ce a existat odinioară, când vorbirea s-a născut din organismul uman.

Dar pe ce se bazează faptul că ceea ce apare în conştienţa clarvăzătoare este transpus prin activitatea de creaţie artistică în lumea spiritelor, pe când în fantezia artistică trăieşte în mod inconştient şi subconştient? – Activitatea creatoare este, bineînţeles, conştientă, dar impulsurile, forţele motrice, trebuie să rămână în inconştient, dacă vrem ca activitatea artistică să fie spontană. Poate să-şi dea seama despre ce este vorba aici numai acela care ştie că, din anumite motive, conştienţa obişnuită a omului e menită unui alt scop decât aceluia de a ne conduce în viaţa plenară a lumii.

Pe de-o parte, conştienţa noastră obişnuită merge în direcţia perceperii naturii. Dar ceea ce furnizează aceasta nu se oferă noţiunilor noastre; acestea nu răzbat în afară, spre regiunea unde materia bântuie prin spaţiu, spune *Du Bois-Reymond* [Nota 61]. Şi, iarăşi: Ceea ce trăieşte în suflet nu poate să se umple cu realitate. Oricât de profundă ar fi trăirea misticului, ea planează întotdeauna pe deasupra realităţii. Nici privind natura, nici privind în suflet, omul nu ajunge la lumea plenară. Există aici o prăpastie, peste care, de obicei, nu se poate trece. Ea poate fi trecută în mod conştient prin conştienţa văzătoare, prin activitatea de creaţie artistică. Aici, autocunoaşterea trebuie să mai devină şi altceva decât ceea ce desemnăm de obicei prin acest cuvânt. Modul de a privi al misticului consideră că a realizat destul dacă poate să spună: L-am perceput în interior pe Dumnezeu, eul meu superior. – O autocunoaştere reală caută să înţeleagă cum trăieşte în organism, desfăşurând o activitate creatoare, ceea ce de obicei noi percepem doar în punctul eului. Prin faptul că avem facultăţile de reprezentare şi percepţie, noi nu suntem doar nişte fiinţe care îşi formează reprezentări şi percepţii, ci noi mai şi expirăm şi inspirăm fără încetare. În timp ce păşim în faţa lumii, în starea de conştienţă trează, noi expirăm şi inspirăm mereu, dar conştienţa obişnuită nu percepe nimic din ceea ce se petrece astfel în noi. Aici are loc ceva minunat, ceva ce poate fi cunoscut numai prin conştienţa clarvăzătoare, dacă ea nu-şi îndreaptă atenţia exclusiv spre ceva nebulos, spre eul abstract, ci şi spre felul cum acest eu trăieşte, desfăşurând o activitate creatoare, în lumea concretă. Atunci ni se arată lucrul următor:

Când expirăm, lichidul cranian trece în canalul măduvei spinării, un săculeţ lung, având tot felul de locuri care pot fi extinse, care pot fi sfâşiate; lichidul cranian caută să coboare, să ajungă până la venele trupului. Ceea ce se petrece aici e descris de mine drept proces exterior. Conştienţa obişnuită nu pătrunde aici, dar sufletul trăieşte şi el în mod subconştient această extindere a ceea ce vine din creier, în venele trupului, şi, în cazul inspiraţiei, zăgăzuirea sângelui venos în venele dorsale, prin canalul măduvei spinării, pătrunderea lichidului cranian în creier şi jocul care are loc aici între nervi şi organele de simţ. Aici, conştienţa obişnuită are un caracter de umbră, nu ştie nimic despre ceea ce se petrece, dar sufletul şi spiritul participă la toate acestea. Procesul descris pare haotic. Dar ceea ce pulsează astfel încoace şi încolo se desfăşoară în orice om sub formă de muzică. În acest proces trăieşte o muzică interioară. Şi caracterul creator al muzicii constă în aceasta: a ridica la nivelul modelării exterioare conştiente ceea ce muzicianul se deprinde să perceapă drept muzică a corpului său sufletesc. În ea trăieşte sunetul, ploaia de viaţă subconştientă a muzicii, în care urzeşte sufletul uman. Psihologia noastră se află încă la începuturile ei cele mai elementare; lucrurile care proiectează lumină asupra vieţii unui artist mai urmează să fie cercetate de ea, în acord cu clarvederea. A percepe fiinţa umană este ceva complicat. Această cunoaştere subconştientă a sufletului este impulsul propriu-zis al fanteziei artistice, prin faptul că viaţa muzicală se desfăşoară între măduva spinării şi creier, între locul unde sângele pătrunde şi lichidul cranian, astfel încât nervul e pus în vibraţie, şi acesta răsună în direcţia creierului. Dacă se face legătura între acest fapt şi posibilitatea percepţiei superioare, în ea trăieşte mai multă muzică interioară, pe care omul o savurează, decât în impulsul obiectiv din care se naşte sufletul uman când omul coboară prin naştere, respectiv prin concepţie, din viaţa spirituală şi intră în existenţa fizică. Sufletul intră în existenţă, învăţând să cânte pe instrumentul corpului fizic.

Şi ce se întâmplă când are loc această întreagă mişcare, această vibraţie a lichidului cranian, care se ridică în creier? Ce are loc aici, în interacţiunea dintre nervi şi organele de simţ? – Când valul nervos se izbeşte de organele de simţ exterioare – nota bene, încă nu e vorba de percepţia senzorială –, când valul nervos, în stare de veghe, izbeşte, pur şi simplu, aici trăieşte în mod inconştient, fiind acoperită de percepţie: poezia! Între organele de simţ şi sistemul nervos există o regiune în care omul compune poezii în mod inconştient. Valul nervos se rostogoleşte spre organele de simţ, pătrunde în ele – procesul are loc în mod inconştient, el poate fi constatat din punct de vedere fiziologic –, această viaţă se desfăşoară în organele de simţ şi înseamnă creare de opere poetice: omul trăieşte poezia interioară creând. Iar creaţia poetică este ridicarea în conştienţă a acestei vieţi inconştiente.

Am descris acest lucru referindu-mă la procesul respirator. În cazul expiraţiei, noi trebuie să avem în vedere faptul că, în trup, lichidul cranian tinde să coboare, prin forţele care-i vin în întâmpinare din trup şi prin forţele cu care omul se situează în lumea exterioară. Noi suntem situaţi mereu, în lumea exterioară, în cadrul unor anumite raporturi statice, ori cu picioarele depărtate, ori cu braţul îndoit, ori, dacă suntem copii mici, târându-ne de-a buşilea, ori transformând acest raport static al târâtului în raportul static al poziţiei verticale: Ne situăm în starea de echilibru interior. Pe ceea ce aduc valurile expirate în întâmpinarea forţelor interioare, pe aceasta se bazează formele create în sculptură şi arhitectură. Sentimentul emoţional care trăieşte în om când el se pune în mişcare, dar menţine mişcarea în stare de repaos, este exprimat în sculptură. Aceasta este o trăire interioară, care are legătură cu formele trupului. Ne dăm seama de acest lucru numai dacă suntem obişnuiţi să modelăm activitatea de percepţie şi de gândire în reprezentări liniştite ale formei. Ajungem astfel să ştim că din trup nu vin nişte

forţe haotice, ci nişte forme care arată că omul este integrat în Cosmos. Dacă ne îndreptăm atenţia mai ales spre forţele exterioare pe care sufletul le trăieşte în mod subconştient, avem de-a face cu fantezia plastică. Între acestea două se află o regiune ciudat de inconştientă, pe care sufletul o are jos, în străfundurile sale. Când valul nervos vibrează între trup şi creier, acest val, care este, de fapt, elementul rece, intelectual, din trupul uman, intră în atingere cu sângele cald. Într-o asemenea pătrundere cu căldură, într-o asemenea stare de spiritualizare zac sub formă inconştientă izvoarele creaţiei artistice care îl impulsionează pe pictor, când îşi aşterne pe perete, cu ajutorul culorilor, impresiile înălţate din subconştient. Omul e situat în mod inconştient în lumea spirituală, care poate fi deschisă numai prin clarvedere.

Nu degeaba în vremurile vechi trupul era numit templul sufletului. Aici era sugerat faptul că arhitectura e înrudită cu raportul de echilibru dintre întregul trup şi întregul Cosmos.

Arta are menirea de a exprima ceea ce artistul este în stare să introducă în munca sa creatoare de forme numai prin faptul că sufletul său trăieşte această muncă în legătură cu lumea, că trupul său este o copie microcosmică a întregului Macrocosmos. Dacă vrem să conştientizăm acest lucru, aşa ceva putem face numai prin clarvedere. De ce estetica obişnuită, construită după modelul ştiinţelor naturii, e atât de sterilă? – Artistul nu are ce face cu această estetică oficială, care vrea să conştientizeze ceea ce este inconştient în natura omului exact la fel ca şi cercetarea practicată de obicei în ştiinţele naturii. Clarvederea ridică în conştienţă ceea ce trăieşte în activitatea artistică, dar tocmai artistul nu are voie să se teamă de clarvedere, aşa cum se tem atâţia. Cele două domenii pot să trăiască în personalitatea umană separat, unul lângă altul, pentru că ele pot fi atât de distincte. E posibil ca sufletul să trăiască în afara trupului, în lumea spirituală: atunci el poate observa cum cele ce de obicei rămân în subconştient se cristalizează în forma artistică, dar şi cum acestea pot fi trăite de văzător din punct de vedere artistic, separat de clarvederea sa. Prin această trăire nu poate avea loc decât o fecundare a artei şi ea poate numai să-i fie de folos artistului, după cum, la rândul lor, şi artiştii pot să fecundeze clarvederea. Văzătorul care are simţ sau gust artistic va fi ferit de pericolul ca ştiinţa spirituală să fie pătrunsă prea mult de filistinism. El va descrie lumea spirituală într-un mod viu, în mişcare, el va putea plăsmui într-o formă mai adecvată *cum*-ul ştiinţei spirituale la care m-am referit deja, decât acela care şi-a procurat intrarea în lumea spirituală fără simţ artistic. Nu e necesar să manifestăm teamă faţă de clarvedere, cum fac mulţi artişti. Mă refer la teama luată în serios, nu de teama pe care o poate nutri cineva la gândul că ar putea fi numit antroposof. Mă refer la teama principială, foarte des întâlnită, a acelora care cred că prin clarvedere ar putea fi stânjenită spontaneitatea activităţii artistice. În realitate, nu există o asemenea stânjenire. Dar noi trăim într-o epocă în care necesitatea istorică a evoluţiei omenirii obligă sufletul să facă să devină conştiente lucruri care înainte existau în mod naiv, subconştient. Înţelege epoca în care trăim numai acela care transpune tot mai mult ceea ce există în subconştient în perceperea liberă a conştientului.

Dacă acest imperativ al epocii nu va fi adus la îndeplinire, cultura omenirii va intra într-o fundătură. Arta nu poate fi înţeleasă prin ştiinţa obişnuită, de aceea estetica oficială e respinsă de artist. Clarvederea elaborează însă o ştiinţă care nu scutură roua de pe petalele artei, când caută s-o înţeleagă. Clarvederea e suficient de mobiă pentru a înţelege arta. De aceea, putem înţelege că e o realitate a epocii actuale necesitatea de a se clădi o punte de legătură între artă şi clarvedere, acest lucru poate fi subliniat drept un imperativ, aşa cum atât de frumos a făcut-o Christian Morgenstern, în nişte cuvinte care atrag atenţia asupra necesităţii unei cotituri. El spune [Nota 62]: "Cine vrea să se cufunde numai cu simţirea în ceea ce poate fi trăit astăzi din realitatea divin-spirituală, cine nu vrea să pătrundă în ea şi prin cunoaştere, seamănă cu analfabetul care doarme o viaţă întreagă cu abecedarul sub pernă."

Adeseori, oamenii vor să doarmă o viaţă întreagă cu abecedarul cunoaşterii lumii sub pernă, pentru a nu lăsa ca puterea creatoare elementară cu care au venit pe lume să fie diminuată de ştiinţa clarvăzătoare. Cine înţelege ştiinţa clarvăzătoare aşa cum poate fi ea concepută astăzi, pe culmea epocii, va înţelege că, în sensul lui Morgenstern, trebuie să ieşim din starea de analfabetism, trebuie să clădim punţi de legătură între artă şi clarvedere şi că în acest fel asupra artei va cădea o lumină nouă, iar clarvederea va fi impregnată de o căldură nouă, datorită artei. Astfel încât, ca rod al străduinţelor juste, într-un viitor sănătos, prin lumina clarvăzătoare şi prin căldura artistică, în evoluţia viitoare a omenirii va putea acţiona un impuls important.

Rudolf Steiner

ARTĂ ŞI CUNOAŞTEREA ARTEI

GA 271

IZVOARELE FANTEZIEI ARTISTICE ŞI IZVOARELE CUNOAŞTERII SUPRASENSIBILE

München, 6 mai 1918

Conferinţa a doua

Oamenii au simţit din cele mai vechi timpuri că există o anumită înrudire sau măcar legătură între impulsul fanteziei artistice, cel al producerii şi savurării operelor de artă, şi cel al cunoaşterii suprasensibile. Cine stă faţă în faţă cu nişte individualităţi artistice constată că în cercuri foarte largi ale lumii creatorilor de artă există o anumită teamă că activitatea de creaţie artistică ar putea fi stânjenită dacă ei s-ar apropia de acea trăire conştientă a lumii suprasensibile din care îşi primeşte impulsurile fantezia artistică, aşa cum căutăm să facem în cadrul cunoaşterii spiritual-ştiinţifice suprasensibile. Pe de altă parte, în cele mai largi cercuri e cunoscut şi faptul că anumite naturi de artist, care se apropie, prin activitatea lor creatoare, de ceea ce pare să-şi proiecteze lumina din lumea suprasensibilă, în momentele în care îşi pun în activitate fantezia creatoare au un fel de clarvedere. Creatorii de basme sau alţi indivizi creatori de artă, care vor să trateze mai mult lucruri care îşi proiectează în lumea fizică lumina din lumea suprasensibilă, ştiu cum apar în faţa ochilor personajele, dar mai ştiu că ele sunt absolut suprasensibile, în aşa fel încât ei au sentimentul că au relaţii cu aceste personaje artistice sau că aceste personaje au relaţii unele cu altele. Dacă rămâne pe deplin treză conştienţa prin care omul se poate smulge în orice moment din mijlocul trăirilor clarvăzătoare care îl năpădesc, ştiinţa spirituală poate vorbi, într-un asemenea caz, de clarvedere. Trebuie să spunem că există unele puncte de atingere între activitatea de creaţie artistică, fantezia artistică, şi conştienţa clarvăzătoare, care e în măsură să se transpună, cunoscând, în lumea spirituală. Totuşi, tocmai în faţa unei concepţii spiritual-ştiinţifice de felul celei pe care o prezentăm noi aici unii se cred obligaţi să sublinieze că artistul nu trebuie să lase să i se răpească spontaneitatea naivă prin ceea ce îşi însuşeşte în mod conştient din lumea spirituală. Asemenea concepţii trec cu vederea esenţialul în ceea ce priveşte raportul dintre fantezia artistică şi perceperea clarvăzătoare a lumii spirituale. Fiindcă aici prin percepţie clarvăzătoare se înţelege acea percepţie care se dezvoltă în mod cu totul independent, prin activitate pur sufletească, independent de instrumentul corporal-fizic. Azi nu îmi pot permite să arăt în ce măsură este posibil ca sufletul să se transpună în lumea spirituală fără a se folosi de instrumentul trupului. Aş vrea doar să spun, anticipând, că pe cercetătorul spiritual antroposof din epoca actuală îl interesează mai mult înrudirea şi legăturile ce pot fi constatate între activitatea artistică şi savurarea veritabilă a operelor artistice, pe de-o parte, şi clarvederea veritabilă, pe de altă parte, decât legătura dintre clarvedere şi stările vizionare, stările anormale care, chiar dacă se caută să li se atribuie numele de clarvedere, sunt legate, totuşi, numai de anumite stări corporale, nu sunt trăiri exclusiv sufleteşti. Pentru a înţelege această înrudire reală dintre fantezia artistică şi clarvedere, e necesar să ne ocupăm de ceea ce le desparte pe acestea două, în sensul cel mai restrâns al cuvântului, şi vom vedea că e vorba de ceva foarte important.

Cine desfăşoară o activitate bazată pe fantezia artistică nu va percepe şi copia în el lumea senzorială exterioară, aşa cum se întâmplă în cazul percepţiei senzoriale şi al reflecţiei obişnuite: El le va modifica, le va idealiza sau cum vom vrea să mai numim acest lucru. Orientarea nu are importanţă. Nu are importanţă că cineva are o concepţie realistă ori idealistă, că e impresionist ori expresionist, dar în orice activitate artistică trăieşte o muncă de transformare a ceea ce de obicei omul doar copiază din realitate. Dar în activitatea de creaţie artistică rămâne viu ceea ce poate fi numit percepere a lumii exterioare. Artistul ţine seama de perceperea lumii exterioare. În această activitate artistică rămâne prezentă imaginea reprezentărilor care se formează în contact cu lumea exterioară şi cu ceea ce, în amintire, în memorie, are legătură cu ea. În subconştientul artistului acţionează mai departe tot ceea ce el a perceput în viaţă, şi cu cât ceea ce s-a depus în suflet, ca trăire, continuă să vibreze mai bine în suflet, ca ecou, cu cât acest ecou va fi mai bogat, cu atât va trăi mai bogat în fantezia artistică activitatea creatoare a artistului, ca îndreptare a atenţiei personalităţii spre impresiile senzoriale exterioare, spre facultatea de reprezentare şi amintire. Nu aşa se întâmplă în cazul a ceea ce trăieşte drept clarvedere în acea personalitate care pătrunde prin percepţie suprasensibilă în lumea spirituală. Esenţialul este că omul pătrunde în lumea spirituală numai dacă poate să aducă la tăcere atât percepţia senzorială exterioară, cât şi activitatea de reprezentare, din care se formează facultatea amintirii. În cazul cunoaşterii suprasensibile, amintirea, memoria, facultatea de a avea impresii senzoriale exterioare, trebuie să tacă de tot. E destul de greu să-i faci pe contemporanii noştri să înţeleagă că este posibil ca sufletul uman să fie, într-adevăr, atât de mult fortificat în ceea ce priveşte forţele sale dormitânde, încât să mai existe viaţă sufletească deplin vie după ce a fost reprimată facultatea de a avea reprezentări şi percepţii. De aceea, efortului de a ajunge la cunoaşterea suprasensibilă, dacă e practicat în mod metodic, nu i se poate obiecta că, în cazul acelei clarvederi de care putem dispune după cum vrem, avem de-a face numai cu nişte lumi ce ţin de capacitatea amintirii, care se ridică din subconştient. Esenţialul este că acela care vrea să pătrundă în lumea suprasensibilă în calitate de cercetător spiritual face cunoştinţă cu metoda care îi dă posibilitatea de a exclude atât de total facultatea amintirii, încât sufletul său trăieşte exclusiv în impresii prezente, în care nu se amestecă nici un fel de reminiscenţe venite din subconştient, astfel încât cu ceea ce îşi reprezintă şi trăieşte, sufletul se află într-o lume pe care caută s-o pătrundă în mod conştient, pentru ca nimic să nu-i rămână inconştient.

Dacă ne gândim că unele căutări mistice, aşa-zis teosofice, au un dor după tot felul de trăiri confuze, nebuloase, vom găsi că nu e greu de înţeles faptul că ceea ce este numit aici de noi clarvedere e confundat cu aceste lucruri, şi de către aceia care se cred adepţi. Dar nu acesta este esenţialul; esenţialul este ce se înţelege prin această clarvedere.

Aici putem vedea cât este de diferită, această clarvedere, în principiu, de activitatea de creaţie artistică. Ele au la bază structuri şi dispoziţii sufleteşti diferite; dar acela care caută cunoaşterea suprasensibilă în sensul pe care îl avem noi în vedere aici, va avea experienţe deosebite cu arta.

Mai întâi – o experienţă cardinală. Nimeni nu poate fi cercetător spiritual de dimineaţa până seara. Contemplarea în lumea spirituală e legată de anumit momente; cunoaştem începutul şi sfârşitul stării în care sufletul pătrunde în lumea spirituală. În această stare, sufletul e capabil să facă abstracţie total, prin proprie putere, de orice impresie a simţurilor exterioare, în aşa fel încât din toate acestea – simţurile

exterioare văd culori, aud sunete – nu mai rămâne nimic. Tocmai din această îndreptare a privirii spre nimic se naşte percepţia lumii spirituale. Aş zice: Văzătorul poate să stingă tot ceea ce năvăleşte spre el din lumea exterioară, tot ceea ce se ridică în conştienţa sufletului, venind de la facultatea de amintire obişnuită, dar el nu poate să stingă, nici când se transpune în această stare, anumite impresii provenite de la operele artistice care izvorăsc cu adevărat din fantezia creatoare. Nu vreau să spun că, în asemenea stări, văzătorul are în faţa operelor artistice aceleaşi impresii pe care le are cel lipsit de clarvedere. Pe acestea le are în momentele când nu e clarvăzător. Dar în momentele de clarvedere, el are posibilitatea de a stinge complet impresiile senzoriale, amintirile legate de lumea exterioară, dar nu pe acelea legate de o operă artistică în faţa căreia se află.

Sunt experienţe care se diferenţiază în specificul lor. Se dovedeşte că văzătorul are anumite trăiri în legătură cu diferitele arte. Tocmai în aspectele de detaliu ale efectului, cuvinte cum e cuvântul "artă" îşi pierd sensul obişnuit. Fiecare artă devine, din punctul de vedere al cunoaşterii suprasensibile, o sferă în sine. Arhitectura devine altceva decât muzica, pictura ş.a.m.d. Ca să ne formăm o privire de ansamblu asupra a ceea ce este experienţa clarvăzătoare în raport cu arta, e necesar să atragem atenţia asupra faptului că aici se impune întrebarea: Dacă văzătorul trebuie să reprime influenţele venite din lumea exterioară, ca şi ceea ce ţine de facultatea amintirii, ce-i mai rămâne?

În suflet trăieşte ceva din cele trei activităţi sufleteşti amintite în psihologie, care sunt prezente întotdeauna în sufletul uman. Activitatea de reprezentare şi cea de percepţie nu sunt prezente, sunt prezente însă simţirea şi voinţa, dar într-un cu totul alt mod decât în viaţa obişnuită. Căci nu avem voie să confundăm cunoaşterea suprasensibilă cu acea contopire nebuloasă, bazată pe simţire, cu lumea spirituală, pe care trebuie s-o desemnăm drept mistică. Trebuie să ne fie clar că, deşi răsare din simţire şi voinţă, cunoaşterea suprasensibilă este altceva decât simţire şi voinţă. Pentru cunoaşterea clarvăzătoare, simţirea şi voinţa trebuie să umple sufletul într-o asemenea măsură, încât acest suflet să fie absolut liniştit şi întreg restul fiinţei să se afle într-o stare de linişte perfectă. Trebuie să apară o stare în care omul nu se află de obicei, când simte şi voieşte: Simţirea şi voinţa trebuie să se dezvolte întoarse cu totul spre interior. Impulsurile de voinţă se dezvoltă în mod obişnuit prin manifestări îndreptate spre exterior; în starea de clarvedere nu e voie să apară nici un fel de manifestări îndreptate spre exterior. Practicile dervişilor şi alte lucruri asemănătoare sunt diametral opuse cunoaşterii lumii spirituale.

Prin faptul că simţirea şi voinţa se dezvoltă spre interior, din ele răsare o activitate sufletească luminoasă, precis conturată. Răsare o activitate a sufletului căreia îi sunt asemănătoare gândurile. Imaginea unui gând obişnuit este ceva palid, care şi-a pierdut culoarea. Pentru văzător, din simţire şi voinţă răsare o realitate concretă, care nu e însă mai puţin clar îmbibată de realitate decât gândirea obişnuită.

Tocmai pe baza experienţelor făcute cu arta putem caracteriza ceea ce trăieşte văzătorul în fiecare dintre facultăţile sale sufleteşti. Dacă încearcă să se transpună în formele arhitecturale şi în raporturile de mărime numerice, în ceea ce proiectează arhitectul în clădirile sale, văzătorul se simte înrudit cu aceste raporturi numerice şi cu aceste armonii ale arhitecturii, adică tocmai cu ceea ce se dezvoltă în el drept o cu totul altă gândire, diferită de gândirea cu caracter de umbră pe care o avem în viaţa obişnuită. Am putea spune: Clarvăzătorul dezvoltă o gândire nouă, care nu e înrudită cu nimic atât de mult cum este cu formele în care gândeşte arhitectul şi pe care el le plăsmuieşte. Gândirea care domneşte în viaţa obişnuită nu are nimic comun cu clarvederea adevărată. Gândirea care apare în cazul clarvederii include spaţiul în trăirea ei creatoare. Văzătorul ştie el pătrunde, cu aceste forme, care sunt nişte forme de gânduri vii, în realitatea suprasensibilă, aflată în dosul lumii senzoriale, dar el trebuie să dezvolte această gândire care se manifestă în forme spaţiale. Văzătorul simte că în tot ceea ce se manifestă prin armoniile formelor şi ale numerelor acţionează o voinţă şi nişte sentimente emoţionale. El învaţă să recunoască forţele lumii în asemenea formaţiuni bazate pe raporturi cantitative şi numerice, de felul celor care trăiesc în gândirea lui. De aceea, el se simte înrudit în gândirea lui cu ceea ce creează arhitectul. Dintr-un anumit punct de vedere, când în el se aprinde o nouă viaţă de gândire – nu aceea a conştienţei obişnuite – văzătorul se simte înrudit cu ceea ce creează în formele lor arhitectul şi sculptorul. Pentru cunoaşterea suprasensibilă se naşte o viaţă intelectuală obiectual-concretă, care gândeşte în forme spaţiale, în forme care se încovoaie, care îşi dau formă prin viaţa lor proprie. Sunt nişte forme de gândire prin care sufletul văzătorului se cufundă în realitatea spirituală; pe acestea el le simte înrudite cu ceea ce trăieşte în formele create de sculptor. Putem caracteriza gândirea şi noua simţire a văzătorului dacă studiem trăirile avute de el în legătură cu arhitectura şi sculptura.

Cu totul altfel sunt trăirile văzătorului în raport cu muzica şi cu poezia. El îşi poate crea o legătură cu muzica numai dacă pătrunde şi mai departe decât în sfera descrisă adineaori. E adevărat, în primă instanţă, din simţirea şi voinţa întoarse spre interior se dezvoltă o nouă viaţă intelectuală spirituală. Aceasta îi dă posibilitatea de a pătrunde în lumea spirituală, prin faptul că are următoarea trăire: el pătrunde acolo numai cu sufletul; acesta nu se foloseşte de nici un organ trupesc. Vine apoi treapta următoare. Am pătrunde în lumea spirituală doar în mod incomplet dacă n-am înainta până la treapta următoare. Ea constă în faptul că nu dezvoltăm doar această viaţă intelectuală spirituală, ci că devenim conştienţi de existenţa noastră în afara trupului, în realitatea spirituală, exact la fel cum devenim conştienţi aici că ne aflăm în lumea fizică, sprijiniţi cu amândouă picioarele pe sol, apucând obiectele cu mâna ş.a.m.d. Când începem să ne ştim astfel în lumea spirituală şi să gândim şi să simţim în felul descris adineaori, ajungem să dezvoltăm o nouă simţire şi voinţă, mai profunde, dar o voinţă în lumea spirituală, care nu se exprimă în lumea senzorială. Abia când ajungem să ne percepem în această voinţă, putem avea anumite experienţe cu muzica şi cu creaţia literară.

Aici se vede că trăirile pe care le avem cu muzica în lumea suprasensibilă sunt înrudite mai ales cu noua simţire emoţională, pe care o trăim în afara trupului. În starea de clarvedere, omul trăieşte muzica altfel decât în conştienţa obişnuită: ea e trăită în aşa fel încât omul se simte una cu fiecare sunet în parte, cu fiecare melodie, el trăieşte cu sufletul lui în acea viaţă sunătoare, tălăzuitoare. Sufletul e total unit cu sunetele, parcă e revărsat în valurile de sunete. Şi îmi este îngăduit să spun că nu ne putem forma o imagine precisă, concretă, despre Afrodita ieşind din spuma mării, decât observând cum trăieşte sufletul uman în elementul muzicii şi cum se înalţă din el, când se percepe pe sine în stare de clarvedere.

Şi la fel cum această Afrodită, ieşind la suprafaţă din apa mării, ar fi înconjurată de creaturile aerului, care ar zbura în jurul ei drept solii a ceea ce este viu în spaţiu, tot aşa, pentru văzător, muzicii i se alătură poezia. Prin faptul că se simte cu sufletul lui, ieşit parcă din valurile muzicii, şi totuşi în interiorul acesteia, prin faptul că se simte una cu muzica, pentru văzător, muzicii i se alătură elementul poeziei. Pe acesta îl trăieşte într-o formă intensă. Ceea ce trăieşte el, depinde de gradul pe care l-a atins în dezvoltarea clarvederii. Cu arta scrisului e ciudat. Poetul exprimă, cu ajutorul vorbirii sau al altor mijloace proprii artei literare, ceea ce se apropie pentru facultatea clarvăzătoare din sfera creaţiei literare. Un personaj dramatic, de exemplu, pe care poetul îl creează, pe care îl pune să rostească doar câteva cuvinte, se plăsmuieşte din aceste câteva cuvinte, devenind imaginaţiunea închegată a unei personalităţi umane. Acesta e motivul pentru care tot ceea ce, în poezie, este ireal, frază goală, tot ceea ce nu izvorăşte din forţa creatoare, ci e contrafăcut, devine extrem de penibil pentru văzător: În ceea ce nu este poezie, dar vrea să plăsmuiască ceva prin simplă frazeologie, el vede caricatura schimonosită. Dacă ceea ce e de natură plastic-sculpturală se transformă pentru el în viaţă intelectuală spirituală, ceea ce e de natură poetică se transpune în forme plastice şi concrete, pe care el trebuie să le privească. El priveşte ceea ce este adevărat, ceea ce e format pe baza adevăratelor legi creatoare, din care creează natura, şi le separă pe acestea în mod riguros de ceea ce e creat pe baza simplei închipuiri umane, pentru că cineva vrea să scrie, chiar dacă nu e unit în fantezia lui cu forţele creatoare ale universului. Aşa sunt trăirile care pornesc de la arta literară şi de la muzică.

Pictura e trăită de către cunoaşterea suprasensibilă într-un mod specific. Ea e ceva unic pentru cunoaşterea suprasensibilă. Şi pentru că văzătorul – voi folosi o comparaţie banală – e nevoit să-şi concretizeze reprezentarea, la fel ca şi geometrul, care aşterne pe hârtie, cu ajutorul liniilor şi al compasului, lucrurile pe care ar putea să le aibă în simpla reprezentare, pentru a le vedea în mod concret, şi văzătorul e nevoit să transpună într-o lume plăsmuită, având densitate concretă, trăirea lumii spirituale, ceea ce trăieşte el ca realităţi lipsite de contur, de chip. Aceasta se întâmplă prin faptul că ceea ce trăieşte văzătorul în acest fel e trăit de el în sensul că îşi transpune trăirea în percepţie interioară, în imaginaţiune, şi o umple, dacă pot spune astfel, cu materie sufletească. El face aceasta în aşa fel încât creează, aş zice, într-o stare interioară, creatoare, clarvăzătoare, reversul picturii. Pictorul îşi formează fantezia bazându-se, cu forţele plăsmuitoare interioare, pe percepţia senzorială, pe care o trăieşte aşa cum are nevoie de ea. El ajunge dinspre afară în interior până acolo unde transformă ceea ce trăieşte în spaţiu în aşa fel încât acţionează drept linii, forme, culori. El aduce toate acestea până la percepţia de suprafaţă a picturii. Văzătorul vine din direcţia opusă. El densifică ceea ce există în activitatea sa văzătoare până la nivelul colorării sufleteşti; el îmbibă de culori, ilustrând parcă lăuntric, ceea ce de obicei e incolor, el formează imaginaţiuni. Trebuie numai să ne reprezentăm în mod just că ceea ce pictorul aduce dintr-o direcţie, vine din direcţia opusă drept ceea ce creează văzătorul dinspre interior în afară.

Ca să vă puteţi reprezenta aceste lucruri, citiţi expunerea noţiunilor elementare din ultimele capitole ale cărţii "Teoria culorilor" de Goethe, în legătură cu acţiunea moral-sensibilă a culorilor, acolo unde el spune că fiecare culoare declanşează o anumită stare sufletească. Văzătorul ajunge la urmă la această stare sufletească, el tincturează cu ea ceea ce altfel ar fi lipsit de contur, de imagine şi de culoare. Dacă văzătorul vorbeşte de aură şi de alte lucruri asemănătoare, şi pomeneşte de culori care există în percepţiile sale vizuale, trebuie să ne fie clar că el colorează ceea ce trăieşte în interior în legătură cu aceste stări afective. Dacă văzătorul spune că ceea ce vede este roşu, atunci el are aceeaşi trăire pe care o are omul de obicei în contact cu roşul; trăirea este aproape aceeaşi ca şi în cazul în care vedem culoarea roşie, dar este o trăire spirituală.

Ceea ce vede văzătorul şi ceea ce aşterne pe pânză pictorul este unul şi acelaşi lucru, dar privit din două direcţii diferite. Aşa se întâlneşte văzătorul cu pictorul. Această întâlnire e o trăire remarcabilă, importantă. Ea ne permite să vedem că pictura este o varietate deosebită a cunoaşterii suprasensibile. Acest lucru se vede mai ales în cazul unui fenomen care trebuie să devină pentru orice suflet o problemă specială: în cazul incarnatului, al culorii pe care o are carnea umană, care, pentru cel ce vrea să pătrunde lăuntric în aceste lucruri, are ceva pe cât de misterios, pe atât de minunat, care ne permite să privim în nişte corelaţii adânci ale naturii şi ale spiritului. Acest incarnat e trăit de văzător într-un mod deosebit. Aş vrea să atrag aici atenţia asupra unui aspect.

Când se vorbeşte despre văzător, despre clarvedere, oamenii cred că e vorba de ceva ce posedă numai câţiva oameni suciţi, ceva situat cu totul în afara vieţii. Dar nu este aşa. Clarvederea serioasă există mereu în viaţă. Noi nici n-am putea să ne situăm în viaţă, dacă n-am fi fiecare clarvăzători pentru anumite lucruri. E foarte important faptul că un clarvăzător care poate fi luat în serios nu spune niciodată ceva situat în afara vieţii, ci numai lucruri care sunt, într-o anumită direcţie, o ridicare a vieţii pe o treaptă superioară. Când suntem clarvăzători în viaţa de toate zilele? Suntem clarvăzători într-un caz care astăzi e înţeles greşit, fiindcă pe baza concepţiei materialiste s-au format tot soiul de fantasmagorii în legătură cu felul în care percepem eul altuia, când ne aflăm în faţa unui trup străin de al nostru. Există deja astăzi oameni care spun: Percepem eul unui alt om numai printr-o deducţie făcută de suflet în subconştient. Noi vedem ovalul feţei, celelalte linii ale formei umane, culoarea tenului său, forma ochilor, şi ne-am obişnuit ca, dacă vedem o formă trupească de acest fel, să avem sentimentul că stăm în faţa unui om, de aceea tragem prin analogie concluzia că ceea ce există sub o asemenea formă ascunde în sine şi un om. – Dar nu este aşa; ne-o spune cunoaşterea suprasensibilă. Ceea ce ne apare la un om, drept formă umană, şi drept culori, este un fel de percepţie, ca percepţia culorii şi a formei unui cristal. Culoarea, forma şi suprafaţa cristalului ni se impun drept ele înseşi. Suprafaţa, coloritul formei umane se autosuspendă, se fac, vorbind la modul ideal, transparente. Percepţia senzorială pe care o avem privind un alt om se stinge în mod spiritual: Noi percepem celălalt suflet în mod direct. E o transpunere directă în sufletul celălalt, un proces misterios, minunat, din suflet, când noi stăm faţă în faţă cu omul celălalt, în propria noastră fiinţă umană. Aici are loc o ieşire reală a sufletului, o trecere spre celălalt. Aceasta este o clarvedere, care există în viaţă peste tot şi întotdeauna. Acest fel de clarvedere e strâns legat de misterul incarnatului. Acest lucru e perceput de văzător, când el se înalţă la cea mai grea dintre problemele clarvederii: a percepe incarnatul prin clarvedere. Pentru percepţia obişnuită, incarnatul are ceva liniştit, static, pentru văzător el devine ceva mişcat în sine. Văzătorul nu percepe incarnatul ca pe ceva gata-făcut, ci îl percepe ca pe o stare de mijloc între altele două. Dacă văzătorul se concentrează asupra culorilor umane, el percepe o permanentă oscilare a omului între tendinţa de a păli şi aceea de a se înroşi, o înroşire superioară faţă de înroşirea obişnuită, care pentru văzător devine un fel de emanare calorică. Sunt cele două stări-limită între care pendulează coloritul omului şi între care, la mijloc, se află incarnatul. Pentru văzător, aceasta devine o vibrare încoace şi încolo. Din paloarea pe care o ia chipul unui om, văzătorul înţelege cum este acel om în interior, ca simţire şi intelect, iar din înroşirea lui îşi dă seama cum este acel om, ca entitate a impulsurilor de voinţă, în raport cu lumea exterioară. Vibrează aici ceea ce este în cel mai înalt grad, în interior, caracterul omului.

Nu avem voie să ne reprezentăm că vederea superioară înseamnă că "evoluăm" şi că pe urmă îi vedem pe toţi oamenii şi toate lucrurile sub aspect spiritual. Calea ce duce în lumea spirituală este o cale complexă, cu multe aspecte. Sesizarea fiinţei interioare a unui alt om are drept problemă principală trăirea incarnatului.

Vedeţi, aşadar, că văzătorul face, în contact cu artele, cele mai diverse experienţe. Ceea ce vreau să spun aici se mai nuanţează puţin printr-un fenomen care este în măsură să atragă atenţia asupra felului cum se situează clarvederea în viaţă: raportul dintre clarvedere şi vorbirea umană.

De fapt, vorbirea nu e ceva unitar, ea trăieşte în trei sfere diferite. În primul rând, avem o stare a vorbirii care ne face să privim vorbirea drept instrument pentru comunicarea dintre oameni şi în cadrul ştiinţei. Putem numi paradoxal ceea ce simte aici văzătorul, dar e o trăire reală: Văzătorul resimte acest mod de a folosi vorbirea drept mijloc de comunicare şi exprimare al ştiinţei obişnuite, bazate pe intelect, ca pe un fel de coborâre a vorbirii, ba chiar ca pe un fel de degradare a ei până la nivelul a ceea ce ea nu este, în natura ei cea mai lăuntrică. Clarvederea ajunge la o altă concepţie. Vorbirea este acel instrument prin care o grupare etnică trăieşte în comunitate. Privit în mod just, ceea ce trăieşte în vorbire, cu diferitele ei forme, cu nuanţele sunetelor ş.a.m.d., este ceva de natură artistică. Vorbirea, ca mijloc de expresie a grupării etnice, este artă, şi felul cum se creează în cadrul vorbirii este o activitate de creaţie artistică a întregului popor care vorbeşte această limbă.

Prin folosirea limbii ca mijloc de comunicare cotidian, ea este degradată. Cine are un simţ care îi spune ce trăieşte în vorbire şi se revelează în subconştientul nostru ştie că elementul creator al vorbirii e înrudit cu poezia, cu arta, în general. Cine are în el o vână artistică are o senzaţie neplăcută atunci când vorbirea e coborâtă în mod inutil în sfera cumunicării obişnuite. *Christian Morgenstern* avea această vână artistică. El nu s-a temut să clădească puntea de legătură între artă şi clarvedere, el nu avea convingerea că ne pierdem spontaneitatea artistică dacă pătrundem în lumea spirituală; el simţea că poetul din el e înrudit cu sculptura, cu arhitectura. El, care exprimă ceea ce simte faţă de vorbire, caracterizând flecăreala drept abuz care se face cu darul vorbirii, spune: "Orice flecăreală are la bază nesiguranţa în ceea ce priveşte sensul şi valoarea cuvântului izolat. Pentru flecar, cuvântul este ceva confuz, nebulos. Dar şi ea i-o plăteşte cu vârf şi îndesat: 'nebulosului', 'confuzului'." Trebuie să poţi percepe – ca să simţi ca el – ceea ce simţea Morgenstern drept element creator al vorbirii: faptul că acolo unde vorbirea în proză devine mijloc de comunicare are loc degradarea ei pe treapta de simplu scop.

În al treilea rând, pentru trăirea văzătorului în legătură cu limba intră în considerare ceea ce trăieşte el în lumea spirituală. Ceea ce priveşte el, nu e privit în cuvinte, nu se exprimă în mod direct prin cuvinte. Astfel, văzătorului îi vine greu să se facă înţeles de lumea exterioară, din cauză că majoritatea oamenilor gândesc teoretic şi, din punctul de vedere al conţinutului, în cuvinte, şi nu îşi pot imagina o viaţă a sufletului situată dincolo de cuvinte. Din acest motiv, cel ce trăieşte în mod afectiv lumea spirituală simte o anumită constrângere când se pune problema să îşi toarne trăirile în vorbirea deja formată. Dar, prin faptul că reduce la tăcere ceea ce trăieşte de obicei în vorbire – facultatea de reprezentare şi de amintire –, el poate să pună în mişcare în interiorul propriei sale fiinţe forţele creatoare de limbă înseşi, acele forţe creatoare care au lucrat la dezvoltarea omenirii atunci când s-a născut vorbirea. Văzătorul trebuie să se transpună în dispoziţia sufletească în care s-a născut vorbirea, el trebuie să dezvolte dubla activitate de a modela în interior realităţile spirituale pe care le vede şi de a se cufunda în spiritul limbii, în aşa fel încât să le poată uni pe amândouă. De aceea este atât de important să ne dăm seama că trebuie să înţelegem cuvintele văzătorului altfel decât celelalte cuvinte. Prin faptul că văzătorul îşi comunică trăirile, el trebuie să se folosească de limbă, dar în aşa fel încât să facă să se nască din nou ceea ce, în limbă, desfăşoară o activitate creatoare, prin faptul că se cufundă în forţele plăsmuitoare ale limbii. Devine astfel important ca el să modeleze cuvântul rostit, accentuând anumite lucruri mai mult, pe altele mai puţin, spunând anumite lucruri la început, altele mai târziu sau punând ceva la o parte, ilustrând. Cel care vrea să toarne în vorbire nişte adevăruri spirituale are nevoie de o tehnică specială, dacă vrea să exprime ceea ce trăieşte lăuntric în el. De aceea, văzătorul are nevoie ca auditorii lui să ia seama la *cum*-ul exprimării sale, nu numai la ceea ce spune el. Esenţial este faptul că el modelează mai întâi, esenţial este felul cum spune el lucrurile, mai ales cele referitoare la lumea spirituală, nu este esenţial doar ceea ce spune el. Văzătorul e atât de greu înţeles din cauză că acest lucru e luat prea puţin în considerare, şi pentru că oamenii, auzind cuvintele, îşi amintesc ce înseamnă ele de obicei. El e nevoit – toate acestea sunt numai relative – să devină un creator de limbă, pentru a exprima suprasensibilul prin felul cum se exprimă. Va deveni din ce în ce mai necesar ca oamenii să înţeleagă acest lucru: Din tot ceea ce spune văzătorul, nu este esenţial conţinutul, important este că prin felul cum se exprimă el, noi avem impresia vie că vorbeşte din lumea spirituală. Aşa că vorbirea însăşi este deja în viaţa obişnuită un element artistic. Şi faţă de vorbire văzătorul are o relaţie deosebită.

Acum, ia naştere întrebarea: Ce stă la baza faptului că există asemenea legături între văzător şi artist? De ce văzătorul nu poate face abstracţie de impresia pe care o are în faţa unei opere de artă? – Cauza este aceea că în opera de artă apare ceva înrudit cu cunoaşterea suprasensibilă, numai că într-un alt veşmânt. Cauza este că viaţa interioară umană e mult mai complexă decât poate să-şi imagineze ştiinţa actuală.

Aş vrea să prezint această problemă dintr-o altă direcţie – în acest sens, în orice caz, se spun lucruri aparent ştiinţifice –, care atrage atenţia asupra a ceva ce trebuie să se dezvolte din ce în ce mai mult, pentru a construi puntea de legătură între modul obişnuit de a percepe realitatea, pe de-o parte, şi trăirea în fantezia artistică şi în cunoaşterea suprasensibilă, pe de altă parte. Vreau să pun întrebarea: Ce stă la baza faptului că un compozitor creează din interiorul lui ceea ce trăieşte în sunetele creaţiilor sale? – Aici trebuie să ne fie clar că ceea ce e numit de obicei autocunoaştere este încă ceva foarte abstract. Până şi ceea ce îşi imaginează aici misticii sau teosofii cei nebuloşi e ceva foarte abstract. Dacă cineva crede că trăieşte divinul din sufletul său, pentru clarvederea reală, concretă, trăirea lui este ceva cu totul neclar, nebulos. Devine clar un lucru: faptul că omul are, pe de-o parte, trăirea sa interioară, gândurile, sentimentele, impulsurile sale de voinţă; el se poate adânci în toate acestea şi poate spune că ceea ce face este mistică, filosofie, ştiinţă. Dar dacă învăţăm să cunoaştem viul, ştim: Toate acestea sunt prea rarefiate, prea inconsistente, chiar dacă oamenii respectivi caută să le densifice în interiorul lor. Chiar şi cu mistica cea mai intens practicată, omul pluteşte mereu pe deasupra realităţii, nu se poate apropia de realitatea adevărată, el trăieşte numai nişte cópii interioare ale realităţii, nişte efecte ale acesteia şi el nu trăieşte realitatea nici prin studierea obişnuită a naturii, stând faţă în faţă cu procesele materiale.

E adevărat ceea ce spune *Du Bois-Reymond*: prin studierea naturii nu vom putea ajunge niciodată să înţelegem ceea ce bântuie prin spaţiu. – Când cercetătorul ştiinţific vorbeşte despre o materie care există în spaţiu – aceasta nu se dezvăluie mijloacelor prin care noi căutăm să scrutăm realitatea. Pentru conştienţa obişnuită, situaţia rămâne următoarea: avem, pe de-o parte, viaţa interioară, care nu ajunge până la realitate, avem, pe de altă parte, realitatea exterioară, care nu se dezvăluie vieţii interioare. Între ele se cască o prăpastie. Această prăpastie, pe care omul trebuie să o cunoască, este o piedică în calea cunoaşterii umane. Şi ea nu poate fi depăşită pe nici o altă cale decât prin faptul că în suflet se dezvoltă o clarvedere suprasensibilă, o clarvedere de felul celei la care m-am referit astăzi, în legătura ei cu arta.

Dacă se dezvoltă această clarvedere, noi intrăm într-un raport exterior cu noi înşine şi cu realitatea materială care există sub formă de trup. Trupul devine ceva nou, nu rămâne acel ceva friabil, care nu se dezvăluie vieţii interioare. Viaţa interioară nu rămâne ceva care pluteşte pe deasupra realităţii, ci ea se impregnează, se pătrunde în propria sa corporalitate cu ceea ce duce în trup o existenţă materială. Dar orice existenţă materială conţine existenţă spirituală.

Să încercăm să aducem în faţa ochilor acest lucru, pornind de la arta muzicii. În timp ce omul dezvoltă reprezentări muzicale sau de altă natură, şi le percepe în starea de conştienţă obişnuită, în interiorul corporalităţii sale au loc nişte procese complicate. El nu ştie nimic despre acestea, dar ele au loc. Conştienţa clarvăzătoare înaintează până la această trăire corporală interioară complicată, minunată. Când expirăm, lichidul cranian, în care e adăpostit de obicei creierul, se varsă în sacul măduvei spinării, coboară spre partea de jos a organismului în regiunea abdominală, când inspirăm totul e împins în sus. Ia naştere un ritm minunat, care însoţeşte tot ceea ce noi ne reprezentăm şi percepem. Această respiraţie, această activitate plastică în ritmicitatea ei intră şi iese din creier. Are loc un proces care pătrunde în trăirea umană. E ceva care se petrece în subconştient şi despre care sufletul ştie. Fiziologia şi biologia de astăzi sunt încă aproape cu totul neştiutoare în privinţa acestor lucruri; dar din ele ia naştere o ştiinţă vastă.

În nişte vremuri care nu mai pot fi ale noastre, oamenii erau nevoiţi să caute viaţa spirituală într-un alt mod. Dar a trecut timpul în care ştiinţa spirituală să fie căutată pe o cale oriental-indiană; această cale poate fi studiată ulterior, dar dă cu totul greş cel ce crede că trebuie să ne întoarcem la metodele indienilor. Aşa ceva nu este pentru epoca noastră, aşa ceva ar duce omenirea pe căi greşite. Metodele noastre sunt mult mai intelectuale, dar putem vedea, studiind indianismul, ce voia calea urmată de el. O mare parte din educaţia spirituală, care ducea la cunoaşterea superioară, consta la indieni într-o desfăşurare ordonată ritmic a respiraţiei: ei voiau să regleze procesul respirator. Compараţi ceea ce se căuta atunci cu ceea ce am spus adineaori, şi veţi afla că discipolul căii yoga voia să afle în interiorul lui, prin perceperea interioară a căii respiratorii, ceea ce am descris mai înainte. Indianul afla acest lucru prin faptul că se străduia să simtă procesul respirator, care se tălăzuieşte în sus şi în jos.

Metodele noastre sunt altele. Cine urmăreşte această problemă cu înţelegere, va constata că noi nu mai trebuie să ne transpunem în organism pe o asemenea cale fizică, noi trebuie să ne străduim să percepem în mod meditativ, pornind de la gândirea intelectuală, ceea ce se revarsă în jos, iar prin exerciţii de voinţă, ceea ce se îndreaptă în sus, şi să încercăm în acest fel să ne opunem curentului cu viaţa noastră sufletească şi să-l percepem, în timp ce el urcă şi coboară.

Pe aceasta se bazează un anumit progres din evoluţia omenirii. E un lucru despre care ştiinţa şi conştienţa cotidiană nu ştiu nimic, dar sufletul ştie, în adâncurile lui. Ceea ce sufletul trăieşte şi ştie astfel poate fi făcut să urce în conştienţă în nişte condiţii speciale. Şi acestea pot fi făcute să urce dacă omul respectiv este o natură artistică din punct de vedere muzical. Cum se întâmplă aceasta? – În starea umană

obişnuită, pe care am putea s-o numim şi starea cetăţeanului de condiţie mijlocie, starea omului de rând, avem o legătură puternică între spiritual- sufletesc şi corporal-fizic. Spiritual-sufletescul e puternic legat de procesele descrise adineaori. Dacă echilibrul este unul labil, dacă spiritual-sufletescul se desprinde de corporalitate, atunci această structură, care are la bază un destin lăuntric, este muzicală sau receptivă la muzică. Pe raportul labil amintit se bazează talentul artistic deosebit şi în alte domenii. Cine are acest talent este în stare să scoată la suprafaţă ceea ce de obicei are loc numai jos, în suflet – în adâncurile sufletului noi toţi suntem nişte muzicieni. Ceea ce are loc aici nu poate fi scos la suprafaţă de cel aflat într-un echilibru stabil: El nu este artist. Cine se află într-un echilibru labil – acum, omul de ştiinţă filistin ar putea vorbi de un fenomen degenerativ –, cine se află într-un echilibru labil între suflet şi trup, scoate într-o mai mare măsură la suprafaţă, într-un mod mai clar sau mai obscur, ceea ce are loc în ritmul interior şi îi dă formă cu ajutorul materialului sonor. Dacă observăm curentul valurilor nervoase ce merg de jos în sus, în direcţia crierului, vom întâlni mai întâi ceea ce am caracterizat drept element muzical. Felul cum nervul optic se ramifică în ochi, fiind în legătură cu nişte vase de sânge, rămâne încă în subconştient. Aici are loc un fenomen care e anihilat când omul se află în faţa naturii exterioare. Când se află în faţa naturii senzoriale exterioare, impresia exterioară se şterge. Dar în interacţiunea dintre valurile nervoase şi procesele senzoriale a existat întotdeauna un poet; aici, în fiecare om trăieşte un poet. Şi, după cum este echilibrul dintre suflet şi trup, ceea ce are loc aici rămâne jos, sau e luat sus şi transpus în veşmântul creaţiei literare.

Să mai privim o dată procesul de radiere, valul care izbeşte în jos, care se ciocneşte de ramificaţia valului sanguin. Aici se exprimă o situare a propriului nostru echilibru în echilibrul lumii înconjurătoare. Aici e deosebit de puternică trăirea subconştientă pe care o are omul când trece de la starea de copil ce se târăşte pe jos la starea de echilibru în poziţie verticală. E o trăire inconştientă colosală. Faptul că noi avem acest lucru, care la maimuţă există numai sub o formă caricaturală, şi care devine important pentru om: faptul că linia ce trece prin centrul corpului coincide cu linia centrului de greutate, este o trăire interioară colosală. Aici, omul trăieşte în mod inconştient raportul arhitectural-plastic. Prin faptul că valul nervos se întâlneşte în partea de sus cu curentul sanguin, omul trăieşte în mod inconştient arhitectura, ceea ce ţine de sculptură, şi acestea sunt scoase mai mult sau mai puţin la suprafaţă şi modelate, datorită unor raporturi labile sau stabile.

Pictura şi ceea ce se exprimă prin ea e trăită lăuntric acolo unde se întâlnesc valul nervos şi valul sanguin. Procesul artistic este conştient, dar impulsurile sunt inconştiente. Clarvăzătorul se cufundă în mod conştient în impulsul care stă la baza fanteziei artistice, ca impuls, ca trăire interioară, care nu poate fi caracterizată doar aşa, în mod abstract, cum se face în zilele noastre, ci într-un mod atât de concret, încât regăsim fiecare fază în configuraţia propriului trup. Vremurile vechi au simţit în mod just că, în ceea ce priveşte arhitectura, fiecare formă, fiecare măsură există în felul cum se situează omul însuşi în lumea exterioară. Arhitectura antică izvorăşte dintr-un alt mod de a simţi aceste raporturi cantitative decât cea gotică, dar amândouă izvorăsc din perceperea raporturilor de echilibru proprii şi a celor din Macrocosmos. Ne dăm seama aici că omul este, în ceea ce priveşte alcătuirea propriei sale fiinţe, o copie a Macrocosmosului. De aceea, trupul a fost numit templul sufletului. În asemenea expresii zace mult adevăr. Astfel, se poate spune: De fapt, izvoarele din care îşi scoate forţa creatoare un artist care poate fi luat în serios şi care este în legătură cu realitatea sunt aceleaşi izvoare din care îşi scoate forţa văzătorul, căruia însă îi apare în conştienţă ceea ce, în efectul său, trebuie să rămână un impuls, pe când, dacă impulsul rămâne în subconştient, el scoate la suprafaţă ceea ce este făcut vizibil de către artist.

De aici se vede că în trăirea umană aceste domenii sunt strict separate. Din acest motiv e neîntemeiată temerea că prin clarvedere artistul îşi pierde spontaneitatea. Clarvederea se dezvoltă în contact cu aceleaşi stări pe care le putem separa de activitatea şi trăirea artistică, dar cele două stări nu se pot stânjeni reciproc, dacă sunt trăite în mod just. Dimpotrivă.

Ne aflăm în punctul în care omenirea trebuie să devină din ce în ce mai conştientă şi mai conştientă, din ce în ce mai liberă şi mai liberă. De aceea, lumina trebuie revărsată asupra artei de către artistul însuşi şi astfel se construieşte puntea de legătură dintre activitatea artistului şi clarvedere, care nu se stânjenesc nicidecum una pe alta.

Putem înţelege că artistul se simte stânjenit dacă ştiinţa despre artă se dezvoltă după modelul ştiinţelor moderne ale naturii sau al esteticii ştiinţific- intelectualiste, aşa cum este ea concepută în zilele noastre. O cunoaştere care să pătrundă în arta adevărată în mod clarvăzător, o asemenea ştiinţă încă nu există; dar, cândva, ea nu va fi resimţită de către artişti drept ceva deranjant, ci drept ceva stimulator.

Cine face observaţii la microscop ştie cum trebuie să procedăm la început, pentru a învăţa cum poate fi văzut un lucru prin acest aparat. La fel cum ne pătrundem mai întâi din interior cu facultatea de a lucra bine cu microscopul – aici interiorul o stimulează privirea exterioară, nu o frânează –, tot astfel va veni o vreme în care o clarvedere adevărată va impregna, va pătrunde creativitatea elementară a artistului, stimulând-o.

Ce-i drept, uneori oamenii interpretează în mod greşit ceea ce se înţelege prin clarvedere, din cauză că ei concep prea mult ştiinţa şi cunoaşterea suprasensibilă după modelul ştiinţei şi cunoaşterii senzoriale obişnuite. Oamenii care se apropie de ştiinţa spirituală se simt uneori dezamăgiţi: ei nu găsesc nişte răspunsuri atât de comode la întrebările lor banale, ci găsesc alte lumi, care au uneori nişte enigme mult mai adânci decât cele ale lumii senzoriale. Dacă începem să pătrundem în ştiinţa spirituală, în noi răsar enigme noi, care nu pot fi dezlegate pe cale teoretică, dar promit să-şi găsească o dezlegare vie în procesul vieţii, dând naştere astfel unor noi enigme. Dacă ne transpunem în această vivacitate superioară, rămânem înrudiţi cu arta. *Hebbel* [Nota 63] cere nişte conflicte care să rămână nerezolvate şi găseşte filistin ceea ce face *Grillparzer* [Nota 64], el găseşte că acesta, cu toată frumuseţea operelor sale, face în aşa fel încât conflictele să se rezolve, numai să fii cu puţin mai deştept decât eroul tău. – Într-acolo duce, înainte de toate, clarvederea adevărată: Ea nu creează nişte răspunsuri ieftine, ci creează nişte concepţii despre lume, pe lângă cele date pe cale senzorială. Bineînţeles, artiştii care îşi scot forţa creatoare din adâncuri au simţit acest lucru. În cartea sa recent apărută, "Trepte", *Morgenstern* spune că acela care, ca artistul, vrea să se apropie cu adevărat de spiritual, trebuie să se străduiască să preia în fiinţa lui, să unească cu el, prin cunoaştere suprasensibilă, ceea ce omul poate să înţeleagă deja astăzi din realităţile divin-spirituale. El spune: "Cine vrea să se cufunde numai cu simţirea în ceea ce poate fi trăit astăzi din realitatea divin-spirituală, cine nu vrea să pătrundă în ea prin cunoaştere, seamănă cu analfabetul care doarme o viaţă întreagă cu abecedarul sub pernă."

Aceste cuvinte caracterizează punctul în care ne aflăm astăzi în cultura noastră. Dacă suntem în măsură să ne interesăm de ceea ce îi este necesar epocii noastre, va trebui să ajungem, la fel ca Morgenstern, să avem această impresie: Nu avem voie să rămânem nişte analfabeţi faţă de cunoaşterea clarvăzătoare; ca artişti, trebuie să căutăm legăturile cu cunoaşterea clarvăzătoare. La fel cum e important ca elementul clarvăzător să reverse lumină în activitatea creatoare a artistului, e important şi ca o clarvedere filistină, care nu mai are astăzi nimic artistic, ci, cel mult, ceva neartistic, să se lase fecundată de simţul artistic. Pentru adevăratul cercetător spiritual, mai importantă decât orice clarvedere patologică este puntea de legătură ce poate fi clădită între activitatea artistică şi clarvedere.

Cine înţelege acest lucru, acela ştie că va fi spre binele omenirii, în prezent şi în viitor, dacă oamenii vor căuta din ce în ce mai mult şi mai mult realităţile spirituale, cunoaşterea spirituală. În artă trebuie să lumineze lumina clarvederii, pentru ca măreţia şi căldura artei să lucreze fertilizator pe întinderea şi mărimea orizontului clarvederii. Acesta este lucrul necesar pentru arta care vrea să se cufunde în existenţa adevărată, aşa cum avem noi nevoie de ea, ca să putem aduce la îndeplinire marile sarcini care, venind din nişte substraturi necunoscute, trebuie să se apropie din ce în ce mai mult de omenire.

Rudolf Steiner

ARTĂ ŞI CUNOAŞTEREA ARTEI

GA 271

SENSIBIL-SUPRASENSIBILUL.
CUNOAŞTERE SPIRITUALĂ ŞI CREAŢIE ARTISTICĂ

Viena, 1 iunie 1918

Câţiva prieteni care au fost de faţă când mi-am ţinut, la München, conferinţele despre legăturile dintre ştiinţa spirituală şi artă, au fost de părere că ar fi bine să expun şi aici, la Viena, gândurile exprimate acolo. Şi, dând curs acestei păreri, vă rog să primiţi ceea ce voi spune în această seară în sensul că va fi o prezentare absolut nepretenţioasă şi că voi oferi numai câteva remarci sub formă aforistică cu privire la diferitele lucruri care trebuie spuse când e vorba de legăturile dintre ceea ce poate fi numit clarvedere modernă, aşa cum caută să o realizeze ştiinţa spirituală orientată antroposofic, şi activitatea artistică, respectiv savurarea operelor de artă.

În primă instanţă, faţă de o expunere de felul celei pe care o voi face astăzi, există o anumită prejudecată – şi prejudecăţile nu sunt întotdeauna neîntemeiate –, există o anumită prejudecată întemeiată, care se bazează pe părerea că, de fapt, activitatea de creaţie artistică, savurarea operelor de artă, simţirea artistică nu vor să aibă nimic comun cu o concepţie oarecare despre artă, cu o cunoaştere oarecare despre artă. Şi foarte mulţi oameni care sunt situaţi pe tărâmul artei sunt de părere că, dacă pun prea multe gânduri, noţiuni, idei, într-o legătură oarecare cu ceea ce trăieşte omul în calitate de artist, dăunează caracterului elementar care trebuie să fie propriu atât creaţiei artistice, cât şi savurării operelor de artă. Eu cred, în orice caz, că această prejudecată e îndreptăţită când se referă la o estetică abstractă, ştiinţifică, în sens tradiţional. Eu cred că de această ştiinţă fuge, cu o anumită îndreptăţire, concepţia artistică, deoarece simţirea cu adevărat artistică e pustiită, e stânjenită de tot ceea ce ne îndreaptă atenţia spre un mod ştiinţific tradiţional de a privi arta.

Pe de altă parte, noi trăim într-o epocă în care, dintr-o anumită necesitate a istoriei lumii, multe dintre lucrurile care până acum au putut să acţioneze în om în mod inconştient trebuie să fie conştientizate. Pe cât de puţin suntem în măsură să punem relaţiile sociale, de la om la om, în lumina mitului, cum s-a întâmplat în vremurile vechi, fiindcă evoluţia omenirii ne obligă, pur şi simplu, să recurgem la o sesizare reală a ceea ce pulsează în devenirea istorică, dacă vrem să ştim care este structura socială, viaţa comunitară etc. dintre oameni, pe atât este necesar, de asemenea, ca multe dintre lucrurile care pe bună dreptate au fost căutate, într-un mod mai mult sau mai puţin conştient sau inconştient, în lucrarea instinctivă a fanteziei umane ş.a.m.d., să fie ridicate în conştienţă. Ele ar fi ridicate în conştienţă şi dacă noi n-am vrea. Dar dacă aceste lucruri ar fi ridicate în conştienţă într-un mod opus progresului creator, atunci ar surveni tocmai ceea ce ar trebuie să fie evitat: O frânare a vieţii artistice intuitive, frânare care tocmai că trebuie exclusă din arta cu adevărat vie.

Eu nu vorbesc ca estetician, nici ca artist, ci ca reprezentant al cercetării spiritual-ştiinţifice, ca reprezentant al unei concepţii despre lume care e pătrunsă de gândul că, o dată cu evoluţia progresivă a omenirii, oamenii vor ajunge să pătrundă prin cunoaştere în lumea spirituală reală aflată la baza lumii noastre senzoriale. Nu vă prezint o speculaţie metafizică oarecare, nu vă prezint o filosofie oarecare, ci vă vorbesc despre ceea ce aş numi experienţă suprasensibilă. Nu cred că va mai trece mult timp până când lumea îşi va da seama că orice speculaţie pur filosofică şi orice căutare logică sau ştiinţifică sunt incapabile să pătrundă pe tărâmul spiritual. Cred că ne aflăm în faţa epocii care va recunoaşte ca pe un lucru de la sine înţeles faptul că în sufletul uman există nişte forţe dormitânde şi că aceste forţe pot fi scoase din suflet într-un mod absolut reglementat şi sistematic. Eu am descris felul cum pot fi aduse la suprafaţă aceste forţe ce dormitează în sufletul uman, în diferitele mele cărţi, ***Cum dobândim cunoştinţe despre lumile superioare?***, ***Despre enigmele sufletului***, ***Despre enigma omului***. Prin cunoaştere spirituală eu înţeleg, aşadar, ceva care, de fapt, încă nu există absolut deloc, ceva de care astăzi ţin seama doar foarte puţini oameni, ceva care nu se întemeiază pe continuarea cunoaşterii deja existente, indiferent că e vorba de mistică sau ştiinţele naturii, ci pe însuşirea unui mod deosebit de cunoaştere umană, care se bazează pe faptul că prin trezirea metodică a anumitor forţe ce dormitează în el, omul face să apară o stare de conştienţă care se raportează la starea de veghe obişnuită la fel ca această stare de veghe obişnuită la viaţa de somn sau de vis. De fapt, astăzi sunt cunoscute doar aceste două stări de conştienţă ale omului, diametral opuse: conştienţa de somn, obscură, haotică, care doar aparent e cu totul goală, care nu e decât diminuată, şi conştienţa diurnă, de la trezire până la adormire. Noi putem raporta simplele imagini ale vieţii de vis, când natura voluntară a omului, care îl pune în legătură cu realitatea fizică exterioară, adoarme, le putem raporta la realitatea fizică exterioară. Tot aşa, omenirea, dezvoltându-se mai departe, va ajunge să provoace în sine o trezire din această conştienţă diurnă la o stare pe care eu o numesc conştienţă văzătoare şi în cadrul căreia nu avem în faţa noastră doar obiecte şi procese exterioare, ci o lume spirituală reală, care stă la baza lumii noastre.

Filosofii vor să ajungă la ea prin deducţii logice; dar la ea nu se poate ajunge prin deducţii logice, ea poate fi cunoscută numai prin trăire directă. Pe cât de puţin putem trăi în viaţa de vis ambianţa noastră fizică, la fel de puţin putem trăi în conştienţa de veghe ambianţa noastră spirituală. Nu prin mistică, nici prin filosofie abstractă, ci prin faptul că ne transpunem într-o altă stare a dispoziţiei sufleteşti, trecând de la viaţa de vis la conştienţa de veghe obişnuită.

Vorbim astfel despre o lume spirituală din care se naşte spiritual-sufletescul, la fel cum corporal-fizicul se naşte din lumea senzorială. Bineînţeles, o asemenea cercetare spirituală este greşit înţeleasă astăzi în specificul ei. Oamenii sunt înclinaţi să judece lucrurile care apar printre ei după reprezentările pe care le au deja. Ei vor să pornească de la ceea ce ştiu deja. Dar cu rezultatele conştienţei văzătoare nu este aşa, fiindcă aici nu avem lucruri deja cunoscute. Dacă acest cuvânt n-ar fi greşit înţeles, am putea numi conştienţa văzătoare conştienţă clarvăzătoare, eu neînţelegând prin aceasta nimic care ţine de superstiţie. Rezultatele la care se ajunge prin clarvedere sunt judecate în funcţie de ceea ce oamenii cunosc deja. Şi s-au făcut apropieri între ele şi tot felul de fenomene dubioase, cum este viaţa vizionară, halucinatorie, mediumnică ş.a.m.d. Ceea ce am eu în vedere aici nu are absolut nimic comun cu toate acestea. Fenomenele enumerate de mine la urmă sunt creaţiile unei vieţi sufleteşti bolnave, ale acelei vieţi sufleteşti care e cufundată mai adânc în corpul fizic şi care aduce în faţa sufletului, din corpul fizic, anumite imagini. Ceea ce numesc eu conştienţă văzătoare merge pe calea diametral opusă. Conştienţa halucinatorie coboară în corporalitate sub nivelul dispoziţiei sufleteşti obişnuite, cea văzătoare se ridică deasupra dispoziţiei sufleteşti obişnuite, ea trăieşte şi urzeşte exclusiv în spiritual-sufletesc, eliberează complet sufletul de viaţa corporală. În starea noastră de

conştienţă obişnuită e liberă de viaţa corporală numai gândirea pură, pe care, de aceea, mulţi filosofi o neagă, deoarece nu cred că omul poate desfăşura o activitate liberă de trup. Acesta este punctul de plecare: Poate fi dezvoltată o conştienţă văzătoare care evoluează în sus, spre lumea spirituală, unde în jurul nostru nu există nici o realitate fizică. Această conştienţă văzătoare nu se simte absolut deloc înrudită cu diferite fenomene mediumnice sau vizionare, în schimb, ea se simte foarte înrudită cu o înţelegere reală, artistică a lumii. Acesta e lucrul pe care eu aş vrea să-l sper şi să-l doresc, ca tocmai între aceste două moduri umane de a privi lucrurile să poată fi clădită, într-un mod lipsit de pedanterie, artistic, puntea de legătură: între o clarvedere autentică, veritabilă, şi trăirea artistică, indiferent că e vorba de activitatea de creaţie artistică sau de savurarea operei de artă.

Pentru cel ce trăieşte în elementul clarvederii, este un fapt ştiut din experienţă proprie acela că izvorul, izvorul real din care creează artistul, este exact acelaşi izvor din care provin trăirile văzătorului, ale observatorului lumilor spirituale. Numai că între modul în care văzătorul caută să-şi facă experienţele şi să transpună aceste experienţe în noţiuni, în gânduri, pe de-o parte, şi activitatea creatoare a artistului, pe de altă parte, există o deosebire considerabilă, despre care poate că vom avea ocazia să vorbim astăzi. Dar izvorul – acest lucru trebuie subliniat – din care sorb atât artistul, cât şi văzătorul, este în realitate unul şi acelaşi.

Înainte de a discuta această problemă, de principiu, aş vrea să fac câteva remarci preliminare, care unora s-ar putea să le pară banale, dar care nu vor altceva decât să arate că o concepţie artistică despre lume nu este ceva adăugat vieţii numai în mod arbitrar. Omului care tinde spre o anumită totalitate, spre un anumit întreg al vieţii, o concepţie artistică despre lume îi apare drept ceva care face parte din viaţă exact la fel ca şi cunoaşterea şi activitatea exterioară cea mai banală. O existenţă demnă de numele de om nu poate fi concepută fără ca viaţa noastră culturală să fie impregnată de simţire artistică.

Esenţialul este să ne dăm seama cu adevărat că, oriunde mergem sau stăm, în noi există în stare latentă imboldul de a înţelege lumea în mod estetic, artistic. Aş vrea să dau aici câteva exemple. În orice caz, adesea noi nu devenim conştienţi de trăirea artistică ce însoţeşte printre rânduri viaţa noastră, existenţa noastră. Căci ea trăieşte sub pragul conştienţei. Dacă eu trebuie să vizitez pe cineva şi această persoană mă duce în camera sa şi camera are nişte pereţi roşii, nişte tapete roşii, iar persoana respectivă vine şi îmi vorbeşte despre lucrurile cele mai nesărate sau poate că nu vorbeşte deloc, ci e foarte plicticoasă, atunci eu voi simţi aici un neadevăr. Acesta rămâne cu totul în sfera sentimentului, nu devine gând, dar eu simt că aici există un neadevăr. Oricât de ciudat, de paradoxal ar părea, dacă cineva pune să i se tapeteze pereţii în roşu, el mă dezamăgeşte dacă nu îmi oferă nişte gânduri importante în acea încăpere roşie în care mă primeşte. Bineînţeles, acest lucru nu trebuie să se întâmple neapărat în realitate, dar el însoţeşte viaţa noastră sufletească. Noi avem în profunzimea sufletului acest sentiment. Dacă suntem conduşi într-o cameră tapetată în albastru şi cineva ne întâmpină cu o avalanşă de cuvinte, dacă nu ne lasă deloc să vorbim, şi se consideră singurul personaj important, iarăşi găsim că această atitudine este în contradicţie cu pereţii albaştri sau violeţi ai camerei sale. Nu e necesar ca adevărul exterior prozaic să corespundă cu aceasta, dar există un adevăr estetic anume, şi el este cel descris adineaori. Dacă eu nimeresc din senin sau, hai să zicem că nu din senin, ci că sunt invitat în mod onorabil la un dineu şi văd că serviciul la masă este roşu, că el are culoarea roşie, atunci eu am sentimentul că aceştia sunt nişte oameni cu gusturi gastronomice fine, care mănâncă pentru a mânca şi se bucură de mâncare. Dacă găsesc acolo un serviciu de masă albastru, eu am sentimentul că ei nu mănâncă pentru a mânca, ci vor să-şi povestească nişte lucruri în timpul mesei şi că ei însoţesc acest povestit, relaţiile sociale obişnuite, de o masă comună. Sunt nişte sentimente reale, care trăiesc întotdeauna în subconştient. Dacă întâlnesc pe stradă o doamnă îmbrăcată într-o rochie albastră, iar ea se năpusteşte asupra mea şi are o atitudine agresivă, în loc să fie reţinută, eu voi găsi că această atitudine este în contradicţie cu rochia albastră, dar voi găsi că aşa ceva e firesc la o doamnă îmbrăcată în roşu. Bineînţeles, voi găsi că e firesc şi ca o doamnă cu păr buclat să fie cam trăsnită. Există ceva care trăieşte pe fundul sufletului ca ton fundamental. Cu aceste exemple banale nu vreau să spun altceva decât că există un sentiment estetic, chiar dacă noi nu-l percepem, pe care nu-l putem exclude: dispoziţia noastră sufletească depinde de el; noi suntem bine dispuşi sau prost dispuşi. Noi cunoaştem dispoziţia bună sau proastă, dar de cauze poate deveni conştient numai acela care se adânceşte mai îndeaproape în lucruri. În acest fapt îşi are temeiul ceea ce ar putea fi numit necesitatea de a trece de la simţirea estetică naturală la viaţa în artă. Arta iese, pur şi simplu, în întâmpinarea vieţii naturale, la fel ca şi celelalte moduri de a privi ale oamenilor.

Văzătorul, care a dezvoltat în el forţele despre care am vorbit, are un mod deosebit de a trăi arta şi eu cred că, în ceea ce priveşte aprecierea valorică şi înţelegerea artei, poate să decurgă ceva, chiar dacă nu de natură artistică, din trăirea deosebită a clarvederii în raport cu arta. Văzătorul, care îşi trezeşte sufletul în aşa fel încât poate să aibă în jurul lui o lume spirituală, este în stare întotdeauna să-şi abată, să-şi întoarcă viaţa sufletească de la tot ceea ce este simplă realitate exterioară, senzorială. Dacă am în faţa mea – vorbesc în mod tipic, nu individual – un obiect sau un proces exterior, eu sunt în stare, ca văzător, să exclud în orice moment, pentru mine, din încăperea, din locul unde se află acel obiect, percepţia sa, în aşa fel încât să nu văd în încăpere nimic din ceea ce este realitate fizică. Acesta este procesul real de abstractizare, care îi este absolut posibil clarvederii. El poate fi realizat numai în cazul obiectelor din natură, dar nu şi când e vorba de ceva care a fost creat într-un mod cu adevărat artistic. Şi eu consider că acest lucru e foarte important. În faţa nici unei opere de artă văzătorul nu este în stare să excludă cu totul acel obiect, sau procesul artistic, aşa cum poate exclude un proces exterior. Ceea ce este activitate creatoare cu adevărat artistică e pătruns de spirit, rămâne în faţa privirii clarvăzătorului ca realitate spirituală.

Acesta este primul lucru care ne poate convinge că o activitate creatoare cu adevărat artistică şi percepţia văzătoare vin din acelaşi izvor. Dar mai există multe alte lucruri care, în această direcţie, sunt foarte importante. Dacă aplică mijloacele care îi fac sufletul să evolueze, văzătorul ajunge la un cu totul alt mod de a-şi face reprezentări, precum şi la o cu totul altă voinţă. Dacă folosim expresiile obişnuite, putem spune, fireşte, că atât activitatea de reprezentare, cât şi voinţa, devin interioare, dar acest cuvânt, "interior", nu este, de fapt, just, fiindcă văzătorul se află, totuşi, în exterior, el îşi extinde întreaga percepţie asupra unei lumi spirituale reale. În cazul clarvederii apare o altă activitate de reprezentare şi o altă voinţă.

Activitatea de reprezentare nu se desfăşoară sub formă de gânduri abstracte. Gândurile abstracte sunt ceva care poate fi de folos în ceea ce priveşte lumea fizică, ca să-i inventariem fenomenele, să găsim legile naturii ş.a.m.d. Văzătorul nu gândeşte în asemenea gânduri, el nu gândeşte în abstracţiuni, ci gândeşte în nişte gânduri care sunt, de fapt, imagini ce urzesc. În epoca noastră, acest lucru încă e cam greu de înţeles, din cauză că oamenii încă nu ştiu prea bine ce se înţelege printr-o activitate care este, de fapt, o gândire, dar care nu gândeşte gânduri abstracte şi dă curs lucrurilor, care trăieşte în formele, în configuraţiile lucrurilor. Această activitate de reprezentare poate fi comparată cu activitatea de formare a suprafeţelor, curbelor, aşa cum face matematicianul. Dar ea devine lăuntric vie, aşa cum a încercat Goethe, într-un stadiu elementar, în teoria metamorfozelor. Astăzi, ea poate deveni cu mult mai vie, această activitate de reprezentare interioară, văzătoare. Această activitate de reprezentare văzătoare e extraordinar de înrudită cu ceea ce stă la baza anumitor domenii ale artei, şi anume, sculptura şi arhitectura.

Remarcabil este însă faptul că, în ceea ce priveşte noua gândire, noua activitate de reprezentare pe care şi-o însuşeşte văzătorul, el nu se simte înrudit cu nimic mai mult decât cu formele pe care le elaborează arhitectul cu adevărat artist şi cu formele pe care sculptorul trebuie să le pună la baza activităţii sale creatoare. Este cu adevărat ceva ca o activitate de reprezentare arhitectonică sau ca o activitate de reprezentare în forme sculpturale, care e în măsură să dea curs lucrurilor, în cadrul perceperii văzătoare a lumii, să dea curs lucrurilor în aşa fel încât omul învaţă să le înţeleagă în interioritatea lor spirituală, învaţă să le şi depăşească, să se ridice neinfluenţat de lumea fizică în

lumea spirituală. Cu gândurile abstracte nu putem afla nimic despre fiinţa interioară a lucrurilor. Văzătorul se simte înrudit, în ceea ce priveşte noua sa gândire, cu arhitectul şi cu sculptorul. El trebuie să gândească lumea într-o astfel de activitate de modelare spirituală care stă, în mod inconştient sau subconştient, la baza activităţii desfăşurate de sculptor şi de arhitect. Aceasta i-a îndemnat pe unii să încerce să afle de unde vine, propriu-zis, acest lucru. Aici se ridică întrebarea: Ce este, de fapt, ceea ce pune în activitate văzătorul? – El pune în activitate anumite simţuri ascunse, nişte simţuri care există în viaţa obişnuită, dar care se fac auzite numai uşor, care în viaţa obişnuită nu acţionează în mod plenar. Noi avem, de exemplu, un simţ, care ar putea fi numit simţul echilibrului. Trăim în el, dar trăim în el doar într-un mod foarte puţin conştient, nu în mod deplin conştient. Când facem un pas, de această mişcare ori de îndoirea şi întinderea mâinii, de tot ceea ce ne pune într-un raport oarecare faţă de spaţiu, e legată o percepţie care nu se face simţită chiar până sus, în conştienţă – cum este în cazul auzului şi al văzului –, atâta doar că acestea sunt nişte simţuri mult mai evidente, care se fac simţite în mod mult mai clar. Dar acest simţ al echilibrului şi simţul, înrudit cu el, cel al mişcării, se fac simţite atât de vag din cauză că rolul lor nu este doar acela de a servi viaţa noastră interioară, ci şi de a mijloci modul nostru de a ne situa în Cosmos. Felul cum mă situez eu în Cosmos, dacă merg în întâmpinarea Soarelui sau dacă mă depărtez de el, dacă simt cum mă apropii tot mai mult de lumină, şi dacă simt, îndepărtându-mă, că lumina se estompează într-un fel oarecare, acest mod în care eu mă simt în întregul lumii este ceva pe care nu-l putem caracteriza altfel decât spunând: Omul, în mişcarea sa, este construit, ca microcosmos, din Macrocosmos, şi el trăieşte, ca microcosmos, felul cum se situează în Macrocosmos, printr-un asemenea simţ.

Când cineva creează o sculptură, nu se întâmplă altfel decât că percepţiile unui simţ, care de obicei rămâne ascuns, sunt transpuse în planul suprafeţei exterioare etc. Ceea ce noi, ca oameni, purtăm mereu cu noi, drept felul nostru de a ne simţi încadraţi în lume, este modelat în mod inconştient în operele de arhitectură şi de sculptură. Oricât de ciudată ar fi, în primă instanţă, această remarcă: Cine poate să cerceteze cu adevărat din punct de vedere psihic raportul reciproc dintre diferite forme arhitecturale, ceea ce trăieşte în fantezia sculptorului, când el îşi plăsmuieşte suprafeţele, cine poate să studieze toate acestea, ştie că în această activitate creatoare lucrează şi ceea ce am sugerat mai înainte. Văzătorul nu face altceva decât să aducă la deplina conştienţă acest simţ al încadrării în lume. El îl dezvoltă aşa cum se simte îndemnat arhitectul, sculptorul, prin ceea ce percepe în trupul lui, să modeleze în mod artistic, drept forme, în materialul exterior. Aş zice că de pe această poziţie înţelegem anumite lucruri; aş putea continua să vorbesc din acest punct de vedere nu numai ore întregi, ci şi zile întregi. Cine îşi însuşeşte un simţ pentru arta sculpturii, ştie că tot ceea ce e simplă imitare nu este sculptură propriu-zisă. Cine încearcă să dea un răspuns bazat pe simţire, nu unul abstract, la întrebarea: Ce trăieşte, de fapt, în arta sculptorului? – nu poate să-şi spună că o suprafaţă are importanţă pentru el numai pentru că ea imită o suprafaţă existentă în natura exterioară, în trupul uman şi altele asemenea. Nu aşa stau lucrurile. Ceea ce trăieşte omul în sculptură e viaţa suprafeţei înseşi. Cine şi-a dat seama ce deosebire este între o suprafaţă îndoită o singură dată şi una îndoită încă o dată, acela ştie că o suprafaţă îndoită o singură dată nu poate avea în ea viaţă sculpturală. Doar o suprafaţă care mai are în îndoitura ei încă o îndoitură poate exprima viaţa ca suprafaţă. Această exprimare interioară – nu simbolică, ci artistică –, exprimarea interioară este aici esenţialul, nu imitarea, nu respectarea strictă a modelului, aici se află baza misterului însuşi al suprafeţei.

Atingem astfel o problemă care în epoca prezentă a rămas cât se poate de neclarificată. Vedem astăzi mulţi oameni care nu numai savurează arta, lucru absolut just, ci vedem numeroşi oameni judecând arta într-un mod aproape profesional. Eu cred că tocmai prin premisele ce stau la baza expunerii de astăzi nu voi fi obligat să rostesc o judecată critică, ci să spun, pur şi simplu, un lucru de care devenim din ce în ce mai conştienţi: Eu nu cred că un om care n-a frământat niciodată o bucată de lut, care este numai critic de artă, îşi va putea forma vreodată o reprezentare despre ceea ce este, de fapt, esenţa sculpturii. Cred, ce-i drept, că orice om poate savura arta, dar nu cred că cineva poate să emită o judecată asupra artei, dacă n-a făcut niciodată acele încercări care să-i fi arătat ce forme artistice pot fi realizate în cadrul materialului. Fiindcă, în realitate, din material sunt realizate cu totul alte lucruri decât o simplă imitare a modelului şi altele de acest fel. Simpla imitare a modelului nu are mai multă valoare artistică decât imitarea prin nişte sunete oarecare a cântecului privighetorii. Arta adevărată începe acolo unde nu se mai imită nimic, ci se acţionează din ceva nou, creator. În arhitectură – în muzică nu, în sculptură, într-o măsură foarte largă – ne sprijinim pe model. Dar ceea ce se situează într-un raport de imitare faţă de model, e altceva decât artă. Arta începe abia acolo unde nu mai poate fi vorba de imitare. Iar ceea ce acţionează şi urzeşte, nefiindu-i conştient artistului, dar fiind sesizat în mod conştient de către văzător, drept spiritualitate de sine stătătoare, este elementul comun în perceperea văzătoare a lumii şi în creaţia artistică, numai că văzătorul îl şi formulează şi din punct de vedere spiritual, pe când artistul, fiindcă nu-l poate formula, ci îl are sub o formă inconştientă în activitatea sa, în mâinile sale, în fantezia sa, îl incorporează materialului.

Cu totul altfel se simte înrudit văzătorul cu arta poeziei şi cu arta muzicii. În special în cazul muzicii este interesant să constaţi că văzătorul îşi trăieşte experienţele într-o altă formă atunci când, pe calea clarvederii, păşeşte pe tărâmul artei. Trebuie să fac aici o remarcă, pe care o desemnez drept văzătoare: nu în permanenţă, ci doar în momentele când ne transpunem în această dispoziţie. De aceea, nu e adevărat că văzătorul trăieşte muzica în felul descris de noi aici şi în alte perioade decât în cele în care el vrea acest lucru. În alte perioade, el trăieşte muzica la fel ca orice alt om, el poate să compare ceea ce trăieşte din punct de vedere muzical şi ceea ce află când trăieşte opera muzicală în mod clarvăzător. În cazul operelor muzicale este important ca văzătorului să-i fie clar că trăieşte muzica în aşa fel încât ea este ceva în întregime sufletesc şi anume, în aşa fel încât viaţa sufletească concretă se simte unită cu muzica. Am spus mai înainte: Văzătorul îşi dezvoltă o nouă capacitate de a-şi forma reprezentări, el îşi reprezintă în aşa fel încât se simte la el acasă în activitatea creatoare a arhitectului şi sculptorului. – Prin faptul că văzătorul nu înţelege doar formându-şi reprezentări, ci şi dezvoltând în el nişte forţe de simţire şi plăsmuitoare, dar în aşa fel încât acestea se asociază între ele, nu se poate vorbi despre o separaţie între simţire şi voinţă; în cazul văzătorului, trebuie să vorbim despre o voinţă care simte şi despre o simţire care voieşte, despre o trăire a sufletului care le uneşte pe acestea două, care în conştienţa obişnuită merg în paralel, una lângă alta, formând totalitatea voinţei simţitoare. O dată această voinţă simţitoare înclină cu o nuanţă mai mult spre voinţă, altă dată cu o nuanţă înclină mai mult spre simţire. Când văzătorul se transpune, cu dispoziţia lui sufletească, ridicată în lumea spirituală, într-o creaţie muzicală, el trăieşte tot ceea ce apare în sufletul lui cu nuanţă de sentiment, în elementul muzical adevărat, în elementul muzical veritabil. El trăieşte muzica în aşa fel încât nu separă unul de altul sunetul obiectiv şi trăirea muzicală subiectivă, în trăirea văzătoare ele sunt una, astfel încât sufletul curge aşa cum curg sunetele unele într-altele, numai că totul e spiritualizat. El îşi percepe sufletul ca fiind revărsat în elementul muzical, el ştie că ceea ce trăieşte prin voinţa simţitoare nou formată a fost proiectat de către compozitor în materialul muzical, din acelaşi izvor. Tocmai în cazul muzicii este interesant să cercetăm de unde provine faptul că muzicianul creator transpune în materialul său, scoţându-l la suprafaţă din subconştient, spiritualul pe care văzătorul îl vede. În cazul muzicii, se ajunge la revelarea a ceea ce stă la bază aici.

În cazul tuturor lucrurilor inconştiente care apar în viaţa sufletului, structura minunată a organismului nostru conlucrează într-un cu totul alt mod. Oamenii îşi dau seama din ce în ce mai mult că nu avem voie să privim organismul nostru aşa cum îl privesc biologul şi fiziologul obişnuit, că el trebuie privit ca o copie a unui model spiritual. Ceea ce poartă omul în el este copia unui model spiritual. Prin naştere, respectiv prin concepţie, omul intră în existenţă, şi legile eredităţii care acţionează asupra lui sunt folosite de el şi, de asemenea, ceea ce coboară dintr-o lume spirituală şi se raportează la realitatea fizică în aşa fel încât realitatea fizică este cu adevărat o copie a celei spirituale. Nu pot descrie astăzi cum are loc acest lucru. Există faptul absolut obiectiv că în organismul nostru are loc o asemenea activitate, care se desfăşoară conform unor legi de copiere spirituale. În cazul muzicii, acest lucru e deosebit de interesant. Noi credem că atunci când savurăm muzica, la acest act participă urechea şi, poate, sistemul nervos al creierului nostru, dar aceasta se întâmplă numai în cazul unei percepţii

foarte exterioare. În acest domeniu, fiziologia se află la început de tot, ea va atinge o anumită culme numai când în domeniul fiziologiei şi biologiei vor pătrunde nişte idei artistice. La baza ascultării muzicii se află cu totul altceva decât simplul proces nervos sau decât ceea ce are loc în sistemul nervos al creierului nostru. Ceea ce stă la baza perceperii muzicii şi a simţirii muzicale poate fi descris în felul următor: Ori de câte ori expirăm, creierul, spaţiul din interiorul capului, e obligat, prin respiraţie, să facă să coboare lichidul său cranian, prin canalul măduvei spinării, până în regiunea diafragmei; e provocată astfel o coborâre. Inspiraţiei îi corespunde procesul invers: Lichidul cranian e împins spre creier. Aici există o tălăzuire ritmică, neîncetată, în sus şi în jos, a lichidului cranian. Dacă n-ar fi aşa, creierul n-ar pierde atât de mult din greutatea sa, cât e necesar pentru ca vasele de sânge aflate sub el să nu fie strivite; dacă nu şi-ar pierde atât de mult din greutate, creierul ar strivi vasele de sânge. Lichidul cranian se tălăzuieşte în sus şi în jos în cavitatea arahnoidală, prin nişte dilatări mai mult sau mai puţin elastice, astfel încât, la urcare şi la coborâre, lichidul cranian curge peste dilatările mai puţin elastice, peste unele părţi care se dilată mai mult sau mai puţin. De aici rezultă un gen absolut minunat de activitate în cadrul unui ritm. Întregul organism uman, cu excepţia capului şi a membrelor, se exprimă în acest ritm interior. Ceea ce pătrunde prin ureche drept sunet muzical, ceea ce trăieşte în noi drept reprezentare sonor-muzicală, devine muzică în momentul în care se întâlneşte cu muzica interioară, care e realizată prin faptul că întregul organism este un instrument muzical minunat, aşa cum am arătat.

Dacă v-aş descrie totul, ar trebuie să vă descriu o muzică interioară umană minunată, care, ce-i drept, nu e auzită, dar e trăită în interior. Ceea ce trăieşte omul drept muzică, nu este, de fapt, decât venirea în întâmpinare a unei cântări interioare a organismului uman. Acest organism uman este, tocmai cu privire la ceea ce am descris acum, copia Macrocosmosului: faptul că purtăm în noi, sub legile cele mai concrete, mai riguroase decât legile naturii, această liră a lui Apollo, pe care cântă Cosmosul. Organismul nostru nu e doar ceea ce admite biologia exterioară, el e instrumentul muzical cel mai minunat.

Putem spune nişte lucruri absolut prozaice, pentru a arăta cum e alcătuit omul după o legitate cosmică remarcabilă. Ca să citim exemplul cel mai banal din toate: În medie, noi avem 18 respiraţii pe minut. Dacă socotim câte respiraţii avem într-o zi de douăzeci şi patru de ore, vom constata că sunt 25.920 respiraţii; atâtea respiraţii în întreaga zi. Ia să socotim o zi umană întreagă. Nu-i aşa, putem socoti – cu toate că unii oameni ating şi vârste mai înaintată – că o zi umană este de 71 de ani: ziua cosmică a omului. Încercaţi să socotiţi câte zile de 24 de ore rezultă! 25.920 – exact câte respiraţii faceţi într-o zi! Lumea ne expiră şi ne inspiră, când noi ne vieţuim şi când murim. Ea are în cursul unei zile umane exact atâtea respiraţii câte facem noi în cursul unei zile de douăzeci şi patru de ore.

Luaţi anul solar platonic. Soarele răsare într-un anumit semn zodiacal. Punctul vernal înaintează mereu. În vremurile vechi, Soarele răsărea în semnul Taurului, apoi în Berbec, acum el răsare în Peşti. Astronomia modernă schematizează. În aparenţă, acest punct vernal – în orice caz, în aparenţă, dar acest lucru nu e important – dă ocol cerului întreg, îl parcurge, şi, după un număr considerabil de ani, se întoarce în acelaşi punct: după 25.920 de ani. Anul solar platonic are 25.920 de ani! Luaţi o zi umană de 71 de ani: ea numără 25.920 de zile; luaţi o singură zi umană de douăzeci şi patru de ore: ea are în trăire 25.920 de respiraţii. Vedeţi, noi suntem integraţi ritmului cosmic. Eu cred – şi s-ar putea face multe studii de acest fel – că nu există nici o reprezentare religioasă abstractă în măsură să trezească atâta ardoare, ca şi conştienţa faptului de a fi transpuşi astfel noi înşine, cu organismul nostru fizic, în Macrocosmos, în ambianţa cosmică. Văzătorul caută să pătrundă pe cale spirituală această transpunere a organismului uman în Macrocosmos. Ea se manifestă în muzica noastră interioară: Ceea ce iese afară din organism, ceea ce se înalţă în suflet – consunarea sufletului, care consună cu Cosmosul – este elementul inconştient al activităţii de creaţie artistică. Întreaga lume consună împreună cu noi, atunci când desfăşurăm o activitate cu adevărat artistică.

Aveţi aici izvorul comun al condiţiei de artist şi al condiţiei de văzător: în artist, el există în mod inconştient, artistul integrând materialului legile cosmice, în văzător – în mod conştient, văzătorul căutând să perceapă realitatea pur spirituală prin conştienţă văzătoare.

Studiind astfel aceste lucruri, ajungem să ştim ce este pentru om imboldul de a introduce în mod inconştient în artă ceea ce a fost încredinţat materiei. La fel cum organismul nostru respirator trăieşte muzica interioară, care apoi, în artă, devine muzică exterioară, aşa trăieşte şi poezia. Aici, fiziologia actuală este şi mai rămasă în urmă. Fiindcă, dacă vrem să ajungem la o înţelegere a acestor lucruri, nu trebuie să studiem fiziologia simţurilor sau neuro-fiziologia creierului, ci regiunea-limită unde se învecinează creierul şi sistemul nervilor. Acolo, şi anume chiar la limită, se află acea regiune fiziologică unde, dacă omul are predispoziţii artistice – pentru a fi artist, trebuie întotdeauna să fi predispus – se află izvorul activităţii creatoare poetice. Şi văzătorul găseşte activitatea creatoare poetică în mod cu totul deosebit dacă, în regiunea trăirii sale interioare, el intră acolo unde voinţa simţitoare înclină mai mult în direcţia voinţei. De obicei, voinţa se exprimă în corpul fizic; în cazul fanteziei, voinţa trăieşte acolo unde creierul şi nervii se ciocnesc de organele de simţ: aici sunt create imaginile poetice. Când ea se desprinde de corporalitate, voinţa simţitoare este aceea prin care văzătorul intră în regiunile din ale cărei izvoare se adapă şi poetul. De aceea, prin acest simţ al său care simte, care voieşte, văzătorul se vede într-o situaţie deosebită, atunci când îşi creează dispoziţia sufletească prin care savurează operele poetice. El trebuie să vadă ceea ce plăsmuieşte poetul. Aceasta face ca, în momentul în care poetul pune în faţa noastră o imagine sau alta şi nu scoate substanţa operei sale din realitate, ci pune în faţa noastră ceva pur născocit, elaborat, neautentic, neartistic, văzătorul vede ca formă ceea ce a fost pus aici în faţa sa. Cine nu e văzător, nu simte într-un mod atât de drastic o figură neautentică pusă de autorul dramatic pe scenă. De exemplu, văzătorul nu poate s-o vadă pe Thekla din piesa "Wallenstein" altfel decât ca pe o figură confecţionată din carton, în aşa fel încât, dacă o contemplă, o vede căzând mereu în genunchi. Şi asta la un poet atât de mare! Orice abatere de la realitate, orice carenţă în zugrăvirea realităţii e resimţită în aşa fel încât văzătorul trebuie să retranspună în formă plastică ceea ce a creat poetul şi să-şi abstragă gândirea din elementul plastic. În ceea ce-l priveşte pe poet, văzătorul se cufundă într-o sculptură interioară. Acesta este lucrul remarcabil aici, că, în cazul operelor poetice, conştienţa văzătoare creează imaginea plastică, şi de aceea văzătorul vede nişte caricaturi în ceea ce adesea este lăudat chiar foarte mult. Dar văzătorul nu poate face deloc altfel decât să vadă în multe creaţii dramatice, la care nimeni nu observă că personajele sunt doar nişte păpuşi umplute cu câlţi, că pe scenă umblă asemenea păpuşi umplute cu câlţi, sau ele iau naştere în faţa lui, când citeşte acea lucrare dramatică. De aceea, văzătorul îndură chinuri mari din cauza a ceea ce, din prostia modei sau din alte motive, este atât de mult lăudat, fiindcă el vede ceea ce, în simpla poezie, e creat fără formă şi chip.

Christian Morgenstern, care a tins spre clarvedere, a făcut o dată o afirmaţie frumoasă [Nota 65]. Ea se găseşte în volumul "Trepte", ultima dintre operele care ne-au rămas de la el. Aici, Morgenstern spune, vrând să-şi caracterizeze propriul suflet, că se simte înrudit cu arhitectul, cu sculptorul. – Acesta e sentimentul: Când cineva caută să trezească în el clarvederea, elementul literar-poetic devine în interiorul lui plastic. Dacă privim aceste lucrurile aşa cum le arătăm noi aici, nu vom putea crede niciodată că factorul clarvedere, cu mobilitatea sa interioară şi cu adâncirea sa în entităţile spirituale, ar putea să acţioneze asupra artistului paralizându-l, arzându-i puterea creatoare, ci vom crede numai că el e un prieten bun, un stimulent bun. Ele nu se pot stânjeni reciproc. Numai lucrurile care interferează se pot stânjeni reciproc. Dar nu se poate întâmpla niciodată ca văzătorul să-şi reverse facultăţile clarvăzătoare în cele artistice, stânjenindu-le, el poate să impregneze arta cu calităţile clarvăzătoare. Ele sunt total separate una de cealaltă; curgând din acelaşi izvor, ele nu se pot stânjeni niciodată în viaţă. Oamenii nu simt în suficientă măsură acest lucru.

Văzătorului îi este foarte greu să se facă înţeles de oameni. El trebuie să se folosească de vorbire. Dar în vorbire avem ceva cum nu se poate mai ciudat. Ea este numai aparent o unitate; în realitate, vorbirea este ceva tripartit. Căci o trăim pe trei trepte. Mai întâi, aşa cum o avem când comunicăm în viaţa cotidiană, de la om la om, ducându-ne viaţa filistină şi rostind cuvinte care trebuie să curgă de la om la om,

pentru modelarea acestei vieţi filistine. Cine are o simţire vie faţă de vorbire, cine trăieşte vorbirea de pe poziţia clarvederii, nu poate altfel decât să resimtă acel mod de folosire a ei pe care l-am descris adineaori ca pe o degradare a vorbirii. Se va replica, poate: Omul critică viaţa. – El îşi dă seama doar că nu totul poate să fie perfect şi renunţă, aşadar, să creeze ceva perfect, într-un domeniu unde în mod necesar trebuie să domnească imperfecţiunea. În viaţa fizică exterioară este întru totul adevărat că trebuie să existe imperfecţiuni: copacii trebuie să se şi usuce, nu numai să crească. În viaţă trebuie să existe mereu lucruri imperfecte, pentru ca să poată lua naştere lucruri perfecte. Vorbirea a coborât de la nivelul ei originar, a căzut pe o treaptă inferioară. Aşa cum folosim noi acum vorbirea în viaţă, am putea deveni numai nişte dăscălaşi de şcoală, atunci noi n-am putea decât să facem dintr-o stare osificată, uscată, filistină, o fiinţă de paie, dar altceva n-am putea să realizăm. Cuvintele nu pot avea valorile pe care le au prin ele înseşi, fiindcă ceea ce este limba ca bun al unui popor, trăieşte la propriul său nivel şi la propriul său nivel este o creaţie artistică, nu una prozaică. Ea nu există pentru a înlesni comunicarea în viaţa cotidiană; ea este, ca expresie a spiritului poporului, o creaţie artistică. Şi noi o degradăm – dar suntem nevoiţi s-o facem –, când coborâm în prozaismul vieţii ceea ce este, de fapt, o creaţie artistică. Ea îşi realizează propria esenţă abia în operele poetice ale unui popor, când domneşte cu adevărat spiritul poporului. Acesta este al doilea mod de a trăi al vorbirii.

Pe cel de-al treilea îl trăim abia în regiunea clarvederii. Ne aflăm într-o situaţie ciudată: căci, dacă vrem să exprimăm ceea ce percepem prin clarvedere, nu avem la dispoziţie cuvintele vorbirii. Ele nu există, aici de fapt. Nu putem exprima ceea ce avem sub această formă de percepţie văzătoare la fel cum învăţăm să vorbim într-o limbă oarecare şi folosim cuvintele ei pentru a exprima ceea ce vrem să spunem. Cuvintele pentru percepţiile spirituale încă nu au fost create. De aceea, văzătorul e nevoit să exprime unele lucruri cu totul altfel. Văzătorul se luptă mereu cu limba, pentru a putea spune ceea ce vrea să spună. El e nevoit să aleagă calea de a îmbrăca un lucru oarecare într-o frază care exprimă aproximativ ceea ce vrea el să spună; şi trebuie să adaoge o a doua frază, care spune ceva asemănător. El e nevoit să conteze pe bunăvoinţa auditorilor săi, pentru ca o frază s-o pună în lumină pe cealaltă. Când această bunăvoinţă lipseşte, oamenii îi atribuie diferite contradicţii. Cel ce trebuie să exprime nişte lucruri obţinute cu adevărat prin clarvedere trebuie să acţioneze în cadrul contradicţiilor, şi o contradicţie trebuie s-o lumineze pe cealaltă, căci adevărul se află la mijloc. Prin faptul că cineva se transpune în aceasta, el ajunge în domeniul vorbirii la ceva care exprimă pe acest tărâm raportul dintre artă şi clarvedere. Văzătorul trebuie să conteze pe bunăvoinţa auditorilor, să se aştepte că ei vor căuta să pătrundă în felul cum spune el un lucru, mai adânc decât în ceea ce spune. El se străduieşte să spună mult mai mult prin felul cum exprimă un lucru, decât prin ceea ce spune. Treptat, el reuşeşte să se transpună în trecut, în spiritul creator care a acţionat înainte să fi apărut vreo limbă, să se transpună din nou în sunete, în Geniul sunetelor, să se cufunde în acesta cu simţirea lui. El vede cum se închide o vocală, cum o vocală se revarsă când într-o limbă, când într-alta. Pentru a se transpune în trecut, în dispoziţia creatoare de limbă a poporului său, văzătorul este nevoit să se exprime mai mult prin cum-ul decât prin ce-ul vorbirii. Şi, datorită acestui lucru, el poate să distingă în vorbire, din punct de vedere artistic şi clarvăzător, treptele care sunt situate una lângă alta. Pentru că le trăieşte pe fiecare separat, ele nu se pot deranja reciproc; dar ele se pot stimula reciproc, deoarece, dacă trăiesc una lângă alta, se pun în lumină una pe alta. Poate că o să vină o vreme în care artiştii nu vor mai avea o atitudine ostilă faţă de clarvedere, şi nici clarvăzătorii nu vor mai privi arta cu ostilitate. Fiindcă tot ceea ce ţine de falsa clarvedere înclină, din păcate, foarte mult spre o atitudine filistină faţă de suprasensibil. A îmbrăca tot ceea ce este perceput pe cale exterior-senzorială în clarvedere vizionară, e ceva ostil artei. În schimb, ceea ce e perceput cu adevărat din lumea spirituală de către conştienţa văzătoare este acelaşi lucru cu ceea ce trăieşte în mod inconştient în activitatea de creaţie artistică şi în simţirea estetică. Despre clarvederea la care ne referim noi aici se crede, de obicei, că este ceva cu totul străin de om; ea se situează în viaţa umană, dar ca într-o regiune unde nu este observată.

Este o mare deosebire, în felul de a ne raporta la lucruri, între situaţia când stăm în faţa unei plante, a unui mineral, a unui animal sau a unui alt om. Lucrurile exterioare acţionează asupra mea prin ceea ce sunt ele cu ajutorul organelor mele de simţ. Când un om stă faţă în faţă cu un alt om, simţurile acţionează cu totul altfel. Oamenii din epoca noastră nu sunt dispuşi deloc să perceapă spiritualul. Ei spun că în unele domenii au depăşit materialismul – da, oamenii vorbesc astăzi despre asta. Puteţi întâlni asemenea expuneri, dar ei spun: Când stau faţă în faţă cu un om, eu văd forma nasului său şi după un asemenea nas trag concluzia că el este un om. O deducţie prin analogie. Aşa ceva nu există în realitate. Cine este în măsură să perceapă în mod clarvăzător, ştie unde se află deducţiile; aceste deducţii prin analogie nu există. Sufletul omului e perceput în mod nemijlocit; partea exterior-senzorială a fiinţei sale este de-aşa natură încât se autoanulează. Este foarte important să punem acest lucru la baza unei alte arte, pentru că ea ne arată felul cum stau alături clarvederea şi activitatea artistică.

Când ne aflăm faţă în faţă cu un om, noi îl privim şi nu ştim că ceea ce, din el, apare privirilor, apare în aşa fel încât se autoanulează, se face transparent din punct de vedere spiritual. De fiecare dată când stau faţă în faţă cu un om, eu îl văd în mod clarvăzător. Acolo unde, stând faţă în faţă cu cineva, îi iese în întâmpinare omul, clarvăzătorul are o problemă cu totul deosebită: E misteriosul incarnat uman. Văzătorul priveşte incarnatul, când îi iese în întâmpinare un om, dar nu în stare de repaos, ci într-o mişcare permanentă. Când se află faţă în faţă cu un om, el vede o stare în care păleşte ceea ce apare de obicei la om, apoi o alta, în care omul, încălzindu-se, devine mai roşu decât de obicei. Între aceste două extreme pendulează forma fizică, aşa că văzătorul are impresia că această formă umană se schimbă, că ea roşeşte din cauza sentimentului de ruşine şi păleşte sub imperiul sentimentului fricii, ca şi cum şi-ar realiza în permanenţă starea normală, la fel cum pendulul are un punct de repaos între legănarea în sus şi în jos. Incarnatul, aşa cum ne întâmpină el în exterior, e doar o stare de mijloc. Incarnatul privit cu ochii, e legat de ceva care, totuşi, îi rămâne omului în subconştient: El face posibilă prima privire, inconştientă, aruncată în dosul culiselor. La fel cum incarnatul uman e perceput de văzător în aşa fel încât el vede prin acesta o realitate sufletească în ceva senzorial – văzătorul vede în incarnat o realitate sensibil-suprasensibilă –, tot astfel toate culorile, toate formele care există afară, în lume, se transformă treptat, în aşa fel încât ele sunt percepute ca ceva spiritual. Clarvăzătorul le priveşte în aşa fel încât percepe ceva lăuntric în tot ceea ce, de obicei, este colorat, este impresie dată de forme. Lucrurile cele mai elementare pe această temă le găsiţi în partea moral-sensibilă din "Teoria culorilor" a lui Goethe. Întreaga teorie a culorilor devine o trăire, dar în aşa fel încât văzătorul trăieşte spiritualul. El trăieşte şi restul lumii spirituale în aşa fel încât are aceleaşi trăiri pe care le are de obicei în contact cu culorile. Din cartea mea ***Teosofie*** aflaţi că sufletescul e perceput sub forma unui fel de aură. Ea e descrisă în culori. Oamenii grosolani, care nu se adâncesc prea mult în lucruri, dar scriu ei înşişi cărţi, cred că văzătorul descrie aura, că el o descrie convins fiind că are aici în faţa lui un fel de abur ceţos. Dar ceea ce are văzătorul în faţa lui este o trăire spirituală. Când el spune că aura este albastră, el spune că are o trăire sufletesc-spirituală care se prezintă ca şi cum el ar vedea ceva albastru. El descrie, în general, tot ceea ce trăieşte în lumea spirituală şi care este analog trăirilor pe care le poate avea omul, în contact cu culorile, în lumea senzorială.

Aceasta ne face să înţelegem cum trăieşte văzătorul pictura. Este o altă trăire decât cele oferite de celelalte arte. În faţa fiecăreia dintre celelalte arte avem sentimentul că ne cufundăm în elementul artistic însuşi. Aici avem elementul, mergem până la o anumită limită, acolo clarvederea încetează. Dacă văzătorul ar continua-o, el ar fi nevoit să pună aici o culoare, dincolo alta; dacă ar merge şi mai departe, ar trebui să tinctureze în culori toate trăirile sale. Dacă trăieşte ceva pictural, aceasta îi vine în întâmpinare din direcţia opusă. Pictorul, dacă desfăşoară o activitate cu adevărat picturală, pictând ceea ce prinde formă din luminos şi întunecos, îşi duce opera exact până în acel punct în care pictura şi clarvederea se întâlnesc, acolo unde începe clarvederea. Şi clarvederea merge exact până acolo unde, dacă am vrea să continuăm spre exterior, începem să pictăm. Când avem o reprezentare clarvăzătoare concretă, ştim: aici ar trebui să pictăm cu pensula această culoare, alături, cealaltă culoare. Atunci, începem să înţelegem misterul culorii, începem să înţelegem ce se spune în drama-mister "Poarta iniţierii", că forma este opera culorii, că a desena linii este o minciună artistică. Nu există nici o linie. Marea nu se delimitează de cer

printr-o linie; acolo unde culorile se învecinează între ele, acolo e limita. Pot să recurg la ajutorul unei linii, dar ea e numai o consecinţă a efectului de amestecare a culorilor. Încep să ni se reveleze misterele culorii. Învăţăm că facem o mişcare interioară, că în ceea ce pictăm trăieşte o mişcare. Ştim: Nu poţi face altfel decât să tratezi albastrul într-un anumit fel. – Trăim împreună cu culoarea fiinţa ei interioară. Acesta este aspectul deosebit în pictură, că aici clarvederea şi arta, activitatea creatoare, se întâlnesc.

Dacă vrem să înţelegem despre ce este vorba în acest domeniu, vom vedea că ceea ce se înţelege prin clarvedere poate fi prieten bun cu activitatea artistică, ele pot să se stimuleze reciproc. În orice caz, şi acest aspect va ieşi tot mai mult în evidenţă: cel care n-a ţinut niciodată în mână o pensulă şi nu ştie nimic din ceea ce se poate face aici, n-ar trebui să emită judecăţi pe baza unor principii abstracte. Poate că, atunci când va apărea prietenia dintre artă şi clarvedere, critica în afara artei, critica critică, va trebui să se retragă. Dar tocmai ceea ce înţelegem aici prin ştiinţă spirituală modernă este ceva cu totul diferit de ceea ce a fost numit în trecut estetică şi care mai poartă încă şi azi acest nume. Unii artişti mi-au spus că asemenea oameni sunt numiţi "grohăitori estetici ai plăcerii". Grohăitul estetic al plăcerii nu este ceea ce vreau să spun eu aici, ci este o viaţă în acelaşi element în care trăieşte şi artistul, numai că văzătorul trăieşte în spiritualul pur ceea ce plăsmuieşte artistul. Aş zice că printre multele lucruri care se apropie de omenire, stimulând-o, mi se pare că se numără şi acesta. Cred că vor apune vremurile în care se credea că ceea ce este elementar şi genuin ar putea fi frânat de ceea ce se cercetează prin spirit.

Christian Morgenstern a spus [Nota 66]: Cine mai crede astăzi că nu trebuie să cuprindă în reprezentări clare ceea ce trăieşte în lume drept realitate spirituală şi vrea să ajungă la ea doar printr-o cufundare obscură, mistică, seamănă cu un analfabet care, ţinând cartea de citire sub pernă, vrea să-şi petreacă întreaga viaţă în somn, în analfabetismul lui. – Noi trăim în epoca în care multe dintre lucrurile care sunt subconştiente trebuie să fie ridicate în conştienţă. Clarvederea va fi situată pe terenul just numai când va depăşi întreaga filosofie şi se va simţi înrudită cu arta. Cred că şi pe acest tărâm se află ceva care are legătură cu cele mai importante probleme ale evoluţiei omenirii. Se va înţelege din ce în ce mai mult că la baza lumii sensibile se află o lume suprasensibilă. Ceea ce poate fi cunoscut prin clarvedere suprasensibilă nu poate fi un ingredient oarecare al vieţii, adevărul este aici acela rostit de Goethe, pe baza experienţei sale de viaţă: "Cel căruia natura începe să-i dezvăluie taina ei vădită, simte un dor irezistibil după interpreta ei cea mai demnă, arta." – Cine vrea să afle cum e situată arta în întreaga viaţă, în întreaga evoluţie a lumii, cine înţelege arta cu adevărat conform esenţei ei, simţind-o, cine o simte înţelegând-o, trebuie să-şi spună că aceasta e stimulată de clarvedere, că în viitor clarvederea va merge mână în mână cu artistul, fecundând şi stimulând în mod nou activitatea acestuia.

Rudolf Steiner

ARTĂ ŞI CUNOAŞTEREA ARTEI

GA 271

ORIGINEA SUPRASENSIBILĂ A ARTEI

Dornach, 12 septembrie 1920

Omenirea are nevoie să-şi cucerească, în privinţa necesităţilor ei de dezvoltare, o extindere a conştienţei în toate domeniile vieţii. Astăzi, omenirea trăieşte în aşa fel încât, de fapt, ea leagă ceea ce face numai de evenimentele care au loc între naştere şi moarte. În faţa a tot ce se întâmplă, oamenii pun numai întrebări referitoare la ceea ce are loc între naştere şi moarte, şi va fi ceva esenţial pentru reînsănătoşirea vieţii noastre ca oamenii să se intereseze nu numai de acest răstimp al vieţii pe care îl petrecem în nişte condiţii cu totul speciale. Viaţa noastră cuprinde ceea ce noi suntem şi facem între naştere şi moarte, dar şi ceea ce suntem şi facem între moarte şi o nouă naştere. Astăzi, în epoca materialismului, aproape nimeni nu devine conştient de faptul că acea viaţă dintre moarte şi naştere prin care am trecut înainte de a coborî în această viaţă, prin naştere, respectiv prin concepţie, o influenţează pe cea de aici; şi iarăşi, nimeni nu-şi dă seama că în această viaţă, petrecută într-un corp fizic, au loc deja lucruri care ne atrag atenţia asupra vieţii pe care o vom petrece după moarte.

Vom discuta astăzi câteva lucruri care pot arăta că anumite domenii ale vieţii civilizate vor lua cu totul altă atitudine faţă de întreaga viaţă umană, prin faptul că, în viitor, conştienţa umană se va extinde – şi trebuie să se extindă – şi asupra vieţii din lumile suprasensibile.

Cred că în om s-ar putea ivi o anumită întrebare, dacă el ar privi întreaga viaţă artistică din zilele noastre. Vom încerca azi să studiem din această direcţie viaţa suprasensibilă. Şi de aici vom afla un lucru care va putea fi valorificat mai târziu şi în domeniul studierii vieţii sociale.

Noi cunoaştem, bineînţeles, drept marile arte propriu-zise, sculptura, arhitectura, pictura, arta poetică, muzica, şi mai adăugăm, din anumite substraturi ale vieţii şi cunoaşterii antroposofice, o artă cum este euritmia, alăturând-o celorlalte arte. Întrebarea la care mă gândesc, întrebare care s-ar putea ivi în om în legătură cu viaţa artistică, ar fi aceasta: care este cauza pozitivă, reală, care face ca noi să creăm artele şi să le introducem în viaţă? De fapt, arta nu are de-a face decât în epoca materialismului cu realitatea nemijlocită, care se desfăşoară între naştere şi moarte. În orice caz, în această epocă a materialismului a fost dată uitării originea suprasensibilă a activităţii artistice şi artiştii caută, mai mult sau mai puţin, să imite ceea ce există în natura exterioară, accesibilă simţurilor. Dar cel care posedă cu adevărat facultatea de a simţi mai profund, pe de-o parte, natura, pe de altă parte, arta, în mod sigur nu va putea fi de acord cu această imitare în artă a existenţei naturale, aşadar, cu naturalismul. Fiindcă, oricum, trebuie să ne punem mereu şi mereu întrebarea: Oare este în stare cel mai bun pictor peisagist, de exemplu, să reproducă pe pânză frumuseţea unui colţ din natură? Cel care nu a fost corupt de cultura zilelor noastre, va avea, cu siguranţă, chiar şi în faţa celei mai bune picturi naturaliste, înfăţişând un peisaj, sentimentul pe care l-am exprimat în preludiul la prima dramă-mister, ***Poarta iniţierii***, când am spus că natura nu va putea fi redată niciodată prin nici un fel de imitare a naturii. Pentru omul înzestrat cu o simţire mai adevărată, naturalismul se va dovedi ceva care contravine simţirii. Un asemenea om va găsi că e îndreptăţit în artă doar ceea ce, într-un fel sau altul, merge dincolo de realităţile naturale, doar ceea ce încearcă să ofere, măcar în modul de a reda lucrurile, altceva decât poate să-i ofere omului simpla natură. Dar cum ajungem, de fapt, noi, ca oameni, să facem artă? De ce în sculptură, în poezie, depăşim natura?

Cel care îşi dezvoltă un simţ pentru a sesiza corelaţiile lumii va vedea că, de exemplu, în sculptură, se lucrează într-un mod specific în sensul de a se surprinde forma umană, chipul uman , că aici se face încercarea de a se exprima, prin modul de a crea formele, esenţa umanului; el va vedea că atunci când lucrăm la plăsmuirea unei opere de artă sculpturale, înfăţişând un om, noi nu putem întrupa în formă doar ceea ce ne vine în întâmpinare drept partea naturală a fiinţei umane, străbătută de suflul unei vieţi interioare, de incarnat, de ceea ce vedem, în afară de formă, la omul natural. Ci eu cred că un sculptor care înfăţişează figuri umane se va înălţa treptat la un sentiment cu totul deosebit. Şi eu sunt sigur că sculptorul grec avea sentimentul de care vorbesc eu aici şi că acest sentiment s-a pierdut numai în epoca naturalismului.

Mie mi se pare că sculptorul care redă forma umană, chipul uman, are un cu totul alt sentiment, lucrând, când modelează capul cu mijloacele sculpturii, decât atunci când modelează restul trupului. În activitatea practică a artistului, acestea sunt două lucruri fundamental diferite: a modela plastic forma capului şi a modela plastic restul trupului. Dacă mi-ar fi îngăduit să mă exprim mai radical, eu aş spune: Când lucrăm la modelarea plastică a capului uman, avem sentimentul că în permanenţă suntem aspiraţi de material, că materialul ar vrea să ne aspire în el. Când modelăm sub o formă artistică plastică restul trupului uman, avem sentimentul, că în mod neîndreptăţit, împingem mereu trupul, îl apăsăm, îl lovim peste tot din exterior. Avem sentimentul că formăm restul trupului din afară, că modelăm formele din exterior. Avem sentimentul că, atunci când modelăm trupul, lucrăm adâncindu-ne în material, că lucrăm în spre înăuntru, iar când modelăm capul, lucrăm înspre exterior.

Mi se pare că acesta este un sentiment specific în cazul modelării sculpturale, pe care artistul plastic grec îl mai avea în mod sigur şi care s-a pierdut numai în epoca naturalismului, când artiştii au început să devină sclavii modelului. Se pune întrebarea: De unde vine un asemenea sentiment, când intenţionăm să modelăm forma umană, având în vedere suprasensibilul?

Toate acestea au legătură cu nişte aspecte mult mai profunde şi, înainte de a mă ocupa de ele, aş dori să mai amintesc un lucru. Ia gândiţi-vă cât de puternic avem, faţă de sculptură şi de arhitectură, sentimentul unei anumite interiorizări a trăirii, cu toate că, aparent, sculptura şi arhitectura lucrează în mod exterior, într-un material exterior: În cazul arhitecturii, avem, din punct de vedere interior, sentimentul dinamicii, trăim, interior, felul cum coloana susţine arhitrava, cum coloana se modelează devenind capitel. Trăim şi noi în interiorul nostru ceea ce e modelat pe cale exterioară. Şi în mod asemănător stau lucrurile şi cu sculptura.

Nu tot aşa stau lucrurile cu muzica, nici cu poezia. În cazul creaţiei poetic-literare, mi se pare că e absolut clar că în procesul de modelare a materialului poetic – şi acest lucru îl voi exprima în mod radical – avem impresia că, în momentul în care începem să modelăm cuvintele – pe care, la nevoie, le ţinem în laringele nostru, când vorbim în proză – sub formă de iambi sau de trohei, în momentul în care le dăm forme

rimate, cuvintele o iau la fugă, şi noi suntem nevoiţi să fugim după ele. Ele populează mai mult atmosfera care ne înconjoară, decât interiorul. Arta literar-poetică o simţim într-un mod mult mai exterior decât, de exemplu, arhitectura şi sculptura. Şi aşa e şi cu muzica, în momentul în care ne îndreptăm simţirea spre ea. Sunetele muzicale umplu şi ele de viaţă întreaga noastră ambianţă. De fapt, uităm de spaţiu şi de timp, sau cel puţin de spaţiu, şi ne transpunem cu trăirea în exterior, în trăirea morală. Nu avem sentimentul, ca în cazul poeziei, că trebuie să fugim după formele pe care le-am creat; ci avem sentimentul că trebuie să înotăm într-un element nedefinit, care se răspândeşte peste tot, şi că, înotând astfel, ne dizolvăm noi înşine.

Aici începem să nuanţăm anumite sentimente faţă de artă. Dăm acestor sentimente anumite trăsături. Lucrurile pe care vi le-am descris acum, lucruri pe care, după câte cred, le poate trăi în el însuşi cel înzestrat cu o simţire artistică mai subtilă, nu pot fi considerate valabile dacă privim un cristal ori un alt obiect din natură, tot mineral, sau o plantă sau un animal, sau un om fizic real. Faţă de întreaga natură exterioară fizic-senzorială simţim altfel şi avem alte senzaţii decât sunt acea simţire şi acele senzaţii pe care le-am descris adineaori drept ramuri distincte ale trăirii artistice.

Se poate vorbi despre cunoaşterea suprasensibilă ca despre o transformare a cunoaşterii obişnuite, cu caracter abstract, într-o cunoaştere clarvăzătoare, şi putem face trimitere la o cunoaştere bazată pe trăire. E absurd să cerem ca pe tărâmurile superioare să se aducă dovezi logice, pedant-filistine, aşa cum se face în activitatea mai grosieră din domeniul ştiinţelor naturii sau al matematicii etc. Dacă ne transpunem în ceea ce devin sentimentele când păşim în sfera artei, ajungem treptat la nişte stări interioare foarte deosebite. Apar nişte stări sufleteşti foarte precis nuanţate, când trăim în interiorul nostru elementul sculptural, elementul arhitectural, când mergem în pas cu dinamica sau cu mecanica etc., în cazul arhitecturii, când mergem în pas cu rotunjirea formelor, în cazul sculpturii. Rezultă aici o cale deosebită, pe care o parcurge lumea interioară a simţirii: Ne mişcăm aici în raport cu o trăire sufletească foarte asemănătoare cu amintirea. Cine are trăirea amintirii, trăirea memoriei, îşi dă seama că sentimentul pe care ni-l prilejuieşte arhitectura şi cel pe care ni-l prilejuieşte sculptura devine asemănător cu procesul interior al amintirii. Dar amintirea, şi ea, se află pe o treaptă mai înaltă. Cu alte cuvinte: Pe calea simţirii arhitecturale şi a simţirii sculpturale, ajungem în apropierea acelei simţiri sufleteşti, a acelei trăiri sufleteşti pe care cercetătorul spiritual o cunoaşte drept amintire a stărilor prenatale. Şi, într-adevăr, felul cum trăieşte omul între moarte şi o nouă naştere este în legătură cu universul întreg, ca spiritual-sufletesc sau ca sufletesc-spiritual, noi ne deplasăm pe nişte direcţii, ne intersectăm cu nişte entităţi, ne aflăm în echilibru cu alte entităţi, prin urmare, noi ne amintim în mod subconştient ceea ce trăim şi experienţele pe care le avem între moarte şi o nouă naştere, şi toate acestea sunt reproduse, într-adevăr, de arhitectură şi sculptură.

Şi dacă trăim cu participarea noastră interioară aceste lucruri deosebite, în cazul sculpturii şi al arhitecturii, vom descoperi că, făcând sculptură şi arhitectură, noi nu vrem altceva decât să proiectăm, într-un fel, în lumea fizic-senzorială trăirile avute înainte de naştere, respectiv înainte de concepţie. Dacă nu construim case după principiul strict utilitarist, dacă ne străduim să construim case frumoase din punct de vedere arhitectonic, noi modelăm raporturile dinamice aşa cum se înalţă ele în noi din amintirea unor trăiri, ale unor trăiri legate de echilibru, de formă etc., pe care le-am avut între moarte şi această naştere.

Şi descoperim atunci cum a ajuns omul să creeze arhitectura şi sculptura, ca arte. În sufletul lui se agita trăirea dintre moarte şi noua naştere. El voia să o scoată la suprafaţă, într-un fel sau altul, şi s-o aşeze în faţa sufletului său, şi atunci el a creat arhitectura şi a creat sculptura. Omenirea a creat, în evoluţia ei culturală, arhitectura şi sculptura, prin faptul că se fac simţite ecourile vieţii dintre moarte şi naştere, prin faptul că omul vrea să le scoată afară din interiorul lui: Aşa cum păianjenul îşi ţese pânza, tot astfel omul vrea să dea formă, să-şi exteriorizeze trăirile avute între moarte şi această naştere. El introduce în viaţa fizic-senzorială trăirile avute înainte de naştere. Şi ceea ce avem în faţa noastră drept panoramă a operelor de artă arhitectonice şi sculpturale create de oameni nu constituie altceva decât amintirile inconştiente, rămase din viaţa trăită între moarte şi această naştere, transpuse în realitate.

Acum avem un răspuns real la întrebarea de ce creează omul artă. Dacă omul n-ar fi o fiinţă suprasensibilă, care intră în această viaţă prin concepţie, respectiv prin naştere, în mod absolut sigur el n-ar face sculptură şi nici arhitectură.

Şi noi ştim ce legătură există între două vieţi pământeşti succesive, sau, să zicem, între trei vieţi pământeşti succesive: Ceea ce dvs. aveţi astăzi drept cap este, în forţele sale formative, trupul fără cap din încarnarea precedentă, dar metamorfozat, iar ceea ce aveţi astăzi drept trup, se va metamorfoza în încarnarea dvs. următoare devenind cap. Capul omului are o cu totul altă importanţă: El e bătrân; el este trupul metamorfozat al încarnării anterioare; trupul poartă în el, fermentând, forţele care se vor exprima, se vor plăsmui din el în următoarea viaţă.

Aveţi aici motivul pentru care sculptorul are alt sentiment faţă de cap decât faţă de restul trupului. În cazul capului, el simte cum capul vrea să-l aspire în sine, deoarece capul e format din încarnarea precedentă, prin nişte forţe care se află în formele lui actuale. Faţă de restul trupului, el simte cum vrea să intre înăuntru, aşadar, să apese, şi alte lucruri asemănătoare, în timp ce modelează plastic, pentru că în restul trupului se află forţele spirituale care îl conduc pe om prin moarte şi îl duc până la încarnarea următoare. Tocmai sculptorul simte în mod deosebit de clar această deosebire radicală care există între elementele din trecut şi cele viitoare aflate în trupul uman. În sculptură se exprimă forţele formative ale corpului fizic, aşa cum acţionează ele de la o încarnare la alta. Ceea ce îşi are sediul mai adânc în corpul eteric, care este purtătorul echilibrului nostru, purtătorul dinamicii noastre, se exprimă mai mult în arhitectură.

Vedeţi, aşadar, că nu putem înţelege deloc viaţa umană în totalitatea ei dacă nu aruncăm o privire şi asupra vieţii suprasensibile, dacă nu găsim un răspuns absolut serios la întrebarea: Cum ajungem oare să facem arhitectură şi sculptură? – Dacă oamenii nu vor să-şi îndrepte privirile spre lumea suprasensibilă, aceasta se întâmplă din cauză că ei nu vor să privească în mod just lucrurile acestei lumi.

De fapt, cum stau cei mai mulţi dintre oameni în faţa artelor care dezvăluie o lume spirituală? Ca un câine în faţa vorbirii umane. Câinele aude vorbirea omului, probabil consideră că e un lătrat. El nu sesizează ceea ce există în sunete drept sens, dacă nu e chiar "Rolf de la Mannheim". Acesta era un câine savant, care acum câtva timp a stârnit senzaţie printre oamenii preocupaţi de asemenea arte inutile. Aşa stă omul în faţa artelor, care, de fapt, vorbesc despre lumea suprasensibilă prin care el a trecut: El nu vede în aceste arte ceea ce revelează ele, de fapt.

Să ne îndreptăm privirile, de exemplu, spre arta poeziei. Poezia provine, pentru acela care este în măsură s-o simtă în întreaga ei esenţă – numai că, atunci când caracterizăm asemenea lucruri, trebuie să avem în vedere faptul că aici este valabil, cu o mică schimbare, cuvântul lui *Lichtenberg* [Nota 67], care spune că se scriu cu 90% mai multe poezii decât are nevoie omenirea de pe acest glob pământesc spre fericirea ei şi decât este artă adevărată – aşadar, poezia autentică provine din omul întreg. Şi ce face ea? Ea nu se opreşte la proză: Ea dă formă prozei, dă prozei tact, ritm. Face un lucru pe care omul raţional, prozaic, îl consideră inutil pentru viaţă. Ea mai modelează încă o dată în mod special ceea ce – chiar nemodelat – ar da sensul pe care cineva vrea să-l lege de textul respectiv. Dacă, ascultând o recitare care este artă adevărată, ne creăm un sentiment despre ceea ce face artistul-poet din conţinutul de proză, ajungem, iarăşi, la un caracter special al sentimentelor. Căci nu putem simţi simplul conţinut, conţinutul de proză al unei poezii, drept poezie. Simţim poezia în modul cum se rostogolesc cuvintele sub formă de iambi sau trohei sau anapeşti, în modul cum se repetă sunetele în aliteraţii, în asonanţe sau în alte feluri de rimă. Simţim multe altele din ceea ce zace în *cum*-ul modelării unui material în proză. Acestea sunt lucrurile care trebuie să pătrundă în recitare. Când se recită scoţându-se din interior exclusiv conţinutul de proză, oricât de profund ar părea el, se crede că acesta e o recitare

"artistică"! Dacă ne putem aduce cu adevărat în faţă această nuanţă afectivă deosebită pe care o cuprinde în sine simţirea poetică, ajungem să ne spunem: De fapt, aceasta depăşeşte simţirea obişnuită, căci simţirea obişnuită e legată de lucrurile existenţei senzoriale, pe când modelarea poetică nu e legată de lucrurile existenţei senzoriale. Am exprimat adineaori în mod intenţionat acest lucru, când am spus: Ceea ce a fost modelat sub o formă artistică trăieşte atunci mai mult în atmosfera care ne înconjoară; sau am vrea să ieşim în fugă din noi înşine, pentru a trăi în mod cu adevărat just cuvintele poetului în afara noastră.

Aceasta se întâmplă din cauză că poetul plăsmuieşte din el însuşi ceva care nu poate fi trăit deloc între naştere şi moarte. El plăsmuieşte ceva de natură sufletească, la care putem să şi renunţăm dacă vrem să trăim doar între naştere şi moarte. Un om poate foarte bine să trăiască până la moarte şi să moară, fără a face nimic altceva decât să facă din conţinutul sec de proză al vieţii conţinutul vieţii sale. Dar de ce simte el nevoia să mai introducă în acest conţinut de proză sec-raţional, în plus, ritm şi asonanţă şi aliteraţie şi rime? Ei bine, din cauză că în el există mai mult decât îi este necesar până la moarte, din cauză că el vrea să dea formă şi în cursul acestei vieţi lucrurilor pe care le poartă în interiorul său drept ceva care depăşeşte nevoile sale de până la moarte. Este o viziune anticipativă a vieţii care urmează după moarte: Deoarece poartă deja în sine ceea ce urmează după moarte, omul se simte îndemnat nu doar să vorbească, ci să vorbească în mod poetic. Şi, la fel cum sculptura şi arhitectura au legătură cu viaţa prenatală, cu forţele care există în noi din viaţa prenatală, tot astfel, poezia are legătură cu viaţa care are loc după moarte, mai degrabă cu acele forţe din fiinţa noastră care există deja acum în noi pentru viaţa de după moarte. Şi în special eul, aşa cum trăieşte el aici între naştere şi moarte, aşa cum trece prin poarta morţii şi trăieşte apoi mai departe, este acela care poartă deja acum în sine forţele pe care le exprimă arta poetic-literară.

Şi corpul astral este acela care deja aici şi acum trăieşte în lumea sunetelor, care modelează lumea sunetelor sub formă de melodii şi armonii pe care nu le găsim în viaţa exterioară, din lumea fizică, pentru că în corpul nostru astral trăieşte deja ceea ce el trăieşte după moarte. Dvs. ştiţi că acest corp astral pe care îl purtăm în noi, după moarte trăieşte doar o vreme împreună cu noi, pe urmă îl depunem şi pe el. Totuşi, acest corp astral poartă în sine elementul propriu-zis muzical. Dar îl poartă în sine aşa cum îl trăieşte aici între naştere şi moarte, în elementul său de viaţă, aerul. Noi avem nevoie de aer, dacă vrem să avem un mediu pentru simţirea muzicală.

Când am ajuns la acea etapă a vieţii de după moarte în care ne depunem corpul astral, noi depunem, de asemenea, tot ceea ce, din muzică, ne aminteşte de această viaţă pământească. În acest moment cosmic, muzica se transformă în muzică a sferelor. Devenim independenţi de ceea ce trăim drept muzică în elementul aerului şi ne transpunem într-o viaţă muzicală care e muzică a sferelor. Fiindcă ceea ce trăim noi aici, în mediul aerului, drept muzică, acolo sus este muzică a sferelor. Şi acum, forma oglindită se transpune în elementul aerului, devine mai densă, devine ceea ce noi trăim drept muzică pământească, ceea ce întipărim în corpul nostru astral, ceea ce modelăm, ceea ce trăim ca ecou, cât timp avem corpul nostru astral. După moarte, noi ne depunem corpul astral: atunci – scuzaţi-mi exprimarea banală – muzica noastră se arcuieşte spre muzica sferelor. Aşadar, în muzică şi în arta scrisului noi avem o trăire anticipativă a ceea ce este lumea noastră, existenţa noastră după moarte. Noi trăim suprasensibilul în două direcţii. Aşa ni se prezintă aceste patru arte.

Iar pictura? Mai există o lume spirituală, aflată în dosul lumii senzoriale. Fizicianul sau biologul grosier-materialist vorbesc despre nişte atomi sau molecule care există în dosul lumii senzoriale. Acolo nu sunt molecule şi atomi. În dosul lumii senzoriale se află nişte entităţi spirituale. O lume spirituală, lumea prin care trecem între adormire şi trezire. Această lume pe care o aducem cu noi din somn, ea este aceea care ne înflăcărează, de fapt, când pictăm, astfel încât noi aşternem pe pânză sau pe perete lumea spirituală care ne înconjoară din punct de vedere spaţial. De aceea, când pictăm, trebuie să avem foarte multă grijă să pictăm bazându-ne pe culoare, nu pe linie, fiindcă în pictură linia minte. Linia este întotdeauna ceva din amintirea vieţii noastre prenatale. Dacă vrem să pictăm în starea de conştienţă extinsă asupra lumii spirituale, trebuie să pictăm ceea ce rezultă din culoare. Şi noi ştim că în lumea astrală omul trăieşte culoarea. Când intrăm în lumea în care trăim între adormire şi trezire, noi trăim culori. Şi felul în care vrem să plăsmuim armonia de culori, felul în care vrem să aşternem culorile pe pânză, nu e altceva decât ceea ce ne îndeamnă să pictăm: noi împingem în corpul nostru treaz, facem să se reverse în el, ceea ce am trăit între adormire şi trezire. Acest lucru se află în el, şi pe acesta vrea omul să-l aştearnă pe pânză, când pictează. Iarăşi, ceea ce apare prin pictură este redarea unei realităţi suprasensibile. Astfel, artele ne trimit pretutindeni la suprasensibil. Pentru acela care e în măsură să o simtă în mod just, pictura devine o revelare a lumii spirituale care ne înconjoară în spaţiu şi care pătrunde venind din spaţiu, a lumii în care ne aflăm între adormire şi trezire. Sculptura şi arhitectura devin martorele lumii spirituale prin care noi trecem între moarte şi o nouă naştere, înainte de concepţie, înainte de naştere; muzica şi arta poetică devin martorele felului cum ne ducem viaţa post mortem, cum trăim viaţa după moarte. Aşa pătrunde în viaţa noastră pământească fizică obişnuită ceea ce este participarea noastră la lumea spirituală.

Şi dacă privim în mod filistin ceea ce aşează omul în viaţă drept arte, considerând că ele au legătură numai cu evenimentele dintre naştere şi moarte, atunci deposedăm creaţia artistică de tot sensul ei. Fiindcă activitatea de creaţie artistică este în întregime o introducere a lumilor spiritual-suprasensibile în lumea fizic-senzorială. Şi numai din cauză că pe om îl presează ceea ce poartă în el din viaţa prenatală, din cauză că în starea de veghe îl presează ceea ce poartă în el din viaţa suprasensibilă pe care o duce în timpul somnului, din cauză că îl presează lucrurile care există deja acum în el şi care vor să îl plăsmuiască după moarte, numai din această cauză introduce el în lumea trăirii senzoriale arhitectura, sculptura, pictura, muzica şi literatura. Dacă, de obicei, oamenii nu vorbesc despre lumile suprasensibile, aceasta se întâmplă numai şi numai din cauză că ei n-o înţeleg nici pe cea fizică, nu înţeleg, mai ales, nici măcar ceea ce cultura spirituală a omenirii a cunoscut odinioară, dar a pierdut şi a devenit ceva exterior: artă.

Dacă învăţăm să înţelegem arta, ea este o adevărată dovadă a nemuririi omului şi a existenţei sale prenatale, a nenaşterii sale. Şi de aceasta avem nevoie, pentru ca să ni se extindă conştienţa dincolo de orizontul care e limitat de naştere şi moarte, pentru ca noi să legăm ceea ce avem în viaţa noastră fizică pământească de viaţa suprafizică.

Dacă ne desfăşurăm activitatea creatoare pe baza unei cunoaşteri care, la fel ca ştiinţa spirituală orientată antroposofic, ţinteşte în mod direct spre cunoaşterea lumii spirituale, care caută să primească lumea spirituală în reprezentări, în gândire, în simţire, în senzaţie, în voinţă, atunci aici vom avea solul matern pentru o artă care cuprinde în sine, sub formă de sinteză, aş zice, lumea prenatală şi pe cea de după moarte.

Să privim puţin euritmia. Punem în mişcare corpul uman însuşi. Ce punem în mişcare? Punem în mişcare organismul uman, în aşa fel încât membrele lui să se mişte. Membrele sunt ceea ce se transpune cel mai mult în viaţa pământească următoare, ceea ce ne trimite spre viitor, spre lumea de după moarte. Dar cum modelăm noi mişcările membrelor, aşa cum le executăm în euritmie? Studiem în mod sensibil-suprasensibil felul în care, pornind de la cap – prin predispoziţiile intelectualiste şi prin predispoziţiile afective avându-şi sediul în piept –, s-au format laringele şi toate celelalte organe ale vorbirii, activitate care vine din viaţa precedentă şi se prelungeşte până în cea actuală. Legăm în mod direct ceva din viaţa prenatală cu ceva care va fi după moarte. Luăm din viaţa pământească, aş zice, numai ceea ce este materialul fizic: pe omul însuşi, care este unealta, instrumentul euritmiei. Dar facem în aşa fel încât în mişcările omului să apară ceea ce noi studiem din punct de vedere interior, ceea ce a fost prefigurat în el într-o viaţă anterioară, şi transferăm aceasta asupra membrelor sale, adică asupra elementului în care se plăsmuieşte deja viaţa de după moarte. Prin euritmie, noi realizăm o modelare şi o mişcare a organismului uman care sunt în mod nemijlocit o dovadă exterioară a faptului că omul participă la viaţa din lumea suprasensibilă. Când îl facem pe om să euritmizeze, noi stabilim o legătură directă între el şi lumea suprasensibilă.

Peste tot acolo unde este creată artă pe baza unei atitudini cu adevărat artistice, arta este o dovadă a legăturii dintre om şi lumile suprasensibile. Şi dacă în epoca noastră omul este chemat să-i primească pe zei, aş zice, în propriile sale forţe sufleteşti, în aşa fel încât el nu doar să aştepte plin de credinţă ca zeii să-i aducă un lucru sau altul, ci în aşa fel încât el să vrea să acţioneze ca şi cum în voinţa sa ce acţionează ar trăi zeii, atunci acesta este momentul, dacă omenirea va voi să-l trăiască, în care omul trebuie să treacă, aş zice, de la artele figurative plăsmuite în mod exterior, la o artă care în viitor va mai lua cu totul alte dimensiuni şi forme: la o artă care înfăţişează în mod direct, nemijlocit suprasensibilul. Şi cum ar putea să fie altfel? Ştiinţa spirituală vrea să înfăţişeze şi ea suprasensibilul în mod direct, nemijlocit, aşadar, şi ea trebuie să creeze din sine o asemenea artă.

Iar aplicarea pedagogic-didactică va educa treptat nişte oameni care, datorită educaţiei primite, vor găsi că este de la sine înţeles că ei sunt nişte fiinţe suprasensibile, fiindcă ei îşi mişcă mâinile, braţele, picioarele în aşa fel încât în acestea acţionează forţele lumii spirituale. Căci în euritmie se pune în mişcare sufletul omului, sufletul suprasensibil. Ceea ce iese la lumina zilei în euritmie este manifestarea vie a suprasensibilului.

Toate lucrurile prezentate de ştiinţa spirituală sunt, într-adevăr, într-o concordanţă interioară. Pe de-o parte, aceste lucruri sunt prezentate pentru ca oamenii să înţeleagă mai profund, mai intens, lumea în sânul căreia ne aflăm, pentru ca ei să înveţe să-şi îndrepte privirile spre dovezile vii care există pentru existenţa prenatală şi pentru existenţa de după moarte, pentru nenaştere şi nemurire, şi, pe de altă parte, în voinţa umană este introdus ceea ce constituie elementul suprasensibil din om.

Aceasta este coerenţa interioară care stă la baza năzuinţei spiritual-ştiinţifice, dacă ea este orientată antroposofic. Prin aceasta, ştiinţa spirituală va extinde conştienţa omului. Omul nu va mai putea umbla prin lume având doar o perspectivă generală asupra a ceea ce trăieşte între naştere şi moarte şi, eventual, şi o credinţă în ceva care mai există pe lângă toate acestea, care îl face fericit, care îl mântuie, dar despre care nu-şi poate face nici o reprezentare, despre care nu mai are, propriu-zis, decât un conţinut golit de sens. Prin ştiinţa spirituală, omul urmează să intre din nou în posesia unui conţinut real din lumile spirituale. Oamenii pot fi izbăviţi de viaţa în abstracţiuni, de acea viaţă care vrea să se oprească la percepţie, la gândirea dintre naştere şi moarte, şi care îşi mai însuşeşte, cel mult în cuvinte, nişte indicaţii vagi despre o lume suprasensibilă. Ştiinţa spirituală va face să intre în om o conştienţă prin care orizontul lui se va extinde, în timp ce el trăieşte şi acţionează aici, în lumea fizică, o conştienţă care simte lumea suprasensibilă. Ce-i drept, noi umblăm astăzi prin lume, după ce am împlinit treizeci de ani, şi ştim că ceea ce avem la treizeci de ani ne-a fost transmis, prin educaţie, când aveam zece, cincisprezece ani: de aceasta ne aducem aminte. Ne aducem aminte că, dacă la treizeci de ani ştim să citim, învăţarea cititului, care a avut loc acum douăzeci şi doi sau douăzeci şi trei de ani, are legătură cu momentul actual. Dar nu ţinem seama de faptul că în fiecare clipă a vieţii noastre dintre naştere şi moarte în noi vibrează, în noi pulsează ceea ce am trăit între ultima moarte şi această naştere. Să ne îndreptăm privirile spre ceea ce s-a născut din aceste forţe în domeniul arhitecturii şi în cel al sculpturii: Dacă vom înţelege acest lucru în sensul just, atunci îl vom transfera şi asupra vieţii în sensul just şi ne vom cuceri din nou o receptivitate pentru acea modelare a poeziei – inutilă pentru viaţa prozaică, filistină – în ritm şi tact, rimă şi aliteraţie şi asonanţă. Atunci, noi vom şti să unim în mod just această nuanţă afectivă cu sâmburele nemuritor al fiinţei noastre. Vom spune: Nici un om n-ar putea deveni poet dacă n-ar exista în fiecare om ceea ce creează, de fapt, în poet: forţa care devine vie din punct de vedere exterior abia după moarte, dar care există deja acum în noi.

Aceasta înseamnă implicare a suprasensibilului în conştienţa obişnuită, care trebuie din nou extinsă, dacă omenirea nu vrea să recadă în haosul spre care a pornit din cauză că i s-a îngustat atât de mult conştienţa şi nu mai trăieşte, propriu-zis, decât în faptele care se derulează între naştere şi moarte, şi, cel mult, mai poate asculta predica despre ceea ce există în lumea suprasensibilă.

Vedeţi, când vorbim despre cele mai importante nevoi spirituale ale epocii prezente, ajungem mereu la ştiinţa spirituală.

Rudolf Steiner

ARTĂ ŞI CUNOAŞTEREA ARTEI

GA 271

PSIHOLOGIA ARTELOR

Dornach, 9 aprilie 1921

Cum trebuie să se vorbească despre artă? – cu această întrebare mă lupt de o viaţă întreagă, şi îmi voi permite să pornesc de la două etape în care am încercat să mă opresc puţin în această luptă. Prima dată a fost pe la sfârşitul anilor '80 ai secolului al 19-lea, când am avut de prezentat în faţa Asociaţiei Goethe din Viena conferinţa. "Goethe, părinte al unei noi estetici". Cu lucrurile pe care voiam să le spun atunci despre fiinţa artelor, m-am simţit ca un om care ar vrea să vorbească, dar, de fapt, e mut şi trebuie să exprime prin gesturi ceea ce are de scos în evidenţă. Fiindcă, din cauza anumitor premise de viaţă, mi se ceruse să vorbesc despre fiinţa artelor în termeni filosofici. În filosofie, eu înaintasem de la kantianism până la herbartism [Nota 68] şi acest herbartism mi-a ieşit în întâmpinare la Viena, întruchipat de o personalitate reprezentativă pentru herbartism, mă refer la esteticianul *Robert Zimmermann* [Nota 69]. Pe atunci, Robert Zimmermann terminase deja cam de multişor marea sa "Istorie a esteticii ca ştiinţă filosofică". Pusese deja în faţa lumii şi scrierea sa sistematică "Estetica – ştiinţă a formelor", iar eu parcursesem cu fidelitate ceea ce Robert Zimmermann, esteticianul herbartian, avea de comunicat lumii în acest domeniu. Şi apoi, l-am avut în faţa mea, cu ocazia prelegerilor pe care le-a ţinut în cadrul Universităţii din Viena, pe acest herbartian reprezentativ, Robert Zimmermann. Când l-am cunoscut personal pe Robert Zimmermann, sufletul mi-a fost plin de personalitatea spirituală, animată, excelentă, însufleţită a acestui om. Ceea ce trăia în omul Robert Zimmermann nu putea să-mi fie decât extraordinar şi profund de simpatic. Trebuie să spun că, deşi întreaga fiinţă a lui Robert Zimmermann avea ceva extraordinar de rigid, până şi în această rigiditate îmi plăceau unele lucruri, din cauză că felul de a vorbi al acestei personalităţii, cu acel colorit deosebit pe care limba germană îl ia la aceia care o vorbesc pornind de la dialectul german din Boemia, de la germana pragheză, de la această nuanţă lingvistică, era extraordinar de simpatic. Germana pragheză a lui Robert Zimmermann îmi făcea extraordinar de simpatice, într-un mod rar întâlnit, momentele în care îmi spunea, mie, care pe atunci mă ocupam deja intens de "Teoria culorilor" a lui Goethe: Ah, Goethe nu trebuie luat în serios ca fizician! Un om care n-a fost în stare să-l înţeleagă nici măcar pe Newton [Nota 70], nu trebuie luat în serios ca fizician! – Şi trebuie să spun că ceea ce era conţinutul acestei fraze, dispărea pentru mine cu totul în dosul modului cochet-graţios în care Robert Zimmermann comunica aşa ceva unui alt om. Un asemenea adversar îmi era extraordinar de drag.

Dar l-am cunoscut apoi, sau, poate, chiar înainte deja, pe Robert Zimmermann, în timp ce vorbea de la catedră, în calitate de filosof herbartian. Şi trebuie să spun că aici omul simpatic, drăguţ, dispărea cu totul din punct de vedere estetic, aici omul Robert Zimmermann devenea în întregime herbartian. La început nu mi-a fost prea clar ce însemna felul cum acest om intra deja pe uşă, cum urca pe podium, cum îşi depunea bastonul, cum îşi dezbrăca haina, într-un mod ciudat, cum se îndrepta, într-un mod ciudat, spre scaunul său, cum se aşeza, într-un mod ciudat, cum îşi scotea ochelarii într-un mod ciudat, cum se oprea pentru o clipă, într-un mod ciudat, cum îşi perinda privirile, într-un mod ciudat, cu ochii lui însufleţiţi, după ce-i eliberase de ochelari, peste numărul foarte redus de auditori, plimbându-le spre stânga, spre dreapta, spre fundul sălii, şi în toate acestea era, în primă instanţă, ceva frapant. Dar pentru că mă ocupam deja de un timp mai îndelungat, în mod intensiv, cu lectura scrierilor lui *Herbart*, imediat după ce s-a şters prima impresie, în cap mi s-a aprins o lumină şi eu mi-am spus: Ah, da, aici se intră pe uşă în mod herbartian, aici bastonul cel frumos e depus în mod herbartian, haina e dezbrăcată în mod herbartian, aici privirile sunt plimbate pe deasupra auditorilor în mod herbartian, cu ochii eliberaţi de ochelari. – Şi pe urmă, Robert Zimmermann începe să vorbească în dialectul lui extraordinar de simpatic, cu coloritul lui praghez, despre filosofia poetică, şi iată, această germană pragheză se îmbracă în forma esteticii herbartiene.

Aceasta este trăirea pe care am avut-o, şi atunci eu am înţeles bine, de pe poziţia subiectivă a lui Zimmermann, ce înseamnă, de fapt, că drept motto al Esteticii lui Zimmermann, pe prima filă a "Esteticii" sale se afla maxima schilleriană [Nota 71], care la Robert Zimmermann fusese transpusă, în orice caz, în limbaj herbartian: Adevăratul mister al artei maestrului constă în nimicirea conţinutului prin formă –, fiindcă eu văzusem cum omul drăguţ, simpatic, graţios în toate, părea nimicit în calitatea sa de conţinut şi reapărea la catedră drept formă herbartiană. A fost un moment extraordinar de important pentru psihologia artelor.

Şi dacă înţelegeţi că poţi face o asemenea caracterizare, chiar dacă iubeşti, nu veţi înţelege greşit nici expresia pe care vreau s-o folosesc acum, aceea că doresc ca Robert Zimmermann, pe care l-am venerat foarte mult, să mă ierte dacă, am folosit cuvântul "antroposofie", pe care el îl foloseşte într-o carte, pentru a caracteriza o figurină de carton, făcută din abstracţiuni logice, estetice şi etice, să mă ierte că am folosit acest cuvânt pentru a-l trata în mod ştiinţific pe omul spiritualizat şi însufleţit. Căci Robert Zimmermann şi-a numit "Antroposofie" [Nota 72] o carte în care a aplicat procedura descrisă adineaori.

De această trăire, prin care, aş spune, ceva artistic apărea re-turnat într-o formă lipsită de conţinut, a trebuit să mă eliberez atunci când mi-am prezentat conferinţa "Goethe, părinte al unei noi estetici". Am putut să preiau acea idee absolut îndreptăţită din concepţia lui Zimmermann, care spune că în artă nu avem de-a face nicidecum cu conţinuturile, cu ce-ul, ci cu ceea ce face fantezia, forţa creatoare a omului din conţinutul celor observate ş.a.m.d. Şi noi am văzut că şi Herbart a preluat forma de la Schiller. Eu am putut să văd adânca îndreptăţire a acestei tendinţe, totuşi, nu m-am putut opri să opun acestei idei o alta, ideea că ceea ce poate fi realizat de fantezia adevărată drept formă trebuie ridicat pe o treaptă mai înaltă şi trebuie să apară în opera de artă în aşa fel încât, privind opera de artă, noi să primim o impresie asemănătoare aceleia pe care o avem de obicei numai de la lumea ideilor. A spiritualiza ceea ce omul poate să perceapă, a ridica lucrurile lumii senzoriale în sfera spiritului, nu a nimici materia prin formă – aceasta era ideea prin care căutam pe atunci să mă eliberez de ceea ce îmi însuşisem printr-un studiu fidel al esteticii herbartiene.

Se revărsaseră aici, în orice caz, şi alte elemente. Un filosof din acea epocă, pe care îl iubeam la fel de mult ca şi pe Robert Zimmermann, şi care ca om îmi este nespus de preţios, *Eduard von Hartmann*, a scris pe teme din toate domeniile filosofiei, şi tocmai în acea perioadă a scris şi despre estetică [Nota 73], a scris despre estetică într-un spirit în parte asemănător cu acela în care scrisese Robert Zimmermann, în

parte diferit. Şi sper că, iarăşi, obiectivitatea cu care caut să prezint lucrurile nu-mi va fi interpretată, de aceea, în sensul că aş fi lipsit de iubire. Estetica lui Eduard von Hartmann poate fi caracterizată spunându-se că Eduard von Hartmann a obţinut prin jupuire din artele care, de fapt, îi erau destul de străine, un lucru pe care el l-a numit apoi aparenţă estetică. El a obţinut din arte, prin jupuire, ceea ce a numit apoi aparenţă estetică, la fel cum ar proceda cineva care ar jupui pielea de pe un om viu. Şi pe urmă Eduard von Hartmann şi-a construit estetica prin această procedură, după ce, ca să zic aşa, jupuise pielea de pe artele vii. Şi pielea jupuită – e de mirare, dacă pielea jupuită de pe ele s-a transformat în piele de confecţionat pantofi, din cauza tratamentului dur la care o supusese esteticianul atât de străin de arte? – Acesta a fost al doilea lucru de care a trebuit să mă eliberez atunci. Şi eu am încercat să preiau în conferinţa mea, drept dispoziţie a acesteia, ceea ce aş caracteriza astfel: Când vrea să vorbească despre arte, filosoful trebuie să fie capabil de renunţare, să devină mut, într-o anumită privinţă, şi să vrea să atragă atenţia numai prin gesturi caste asupra unui domeniu în care filosofia, de fapt, nu poate să pătrundă niciodată, în faţa căruia ea trebuie să se oprească, fără a intra, şi el să indice asupra esenţialului ca un privitor mut.

Aceasta a fost dispoziţia – caracterizată din punct de vedere psihologic – în care mi-am prezentat odinioară conferinţa "Goethe, părinte al unei noi estetici".

Mai târziu, de mine s-a apropiat sarcina de a face o a doua oprire pe calea acelei întrebări pe care am caracterizat-o la începutul consideraţiilor mele de astăzi. A fost atunci când am vorbit în faţa unor antroposofi despre "Fiinţa artelor". De data aceasta, ţinând seama de dispoziţia de atunci a întregii ambianţe, n-am mai putut vorbi în acelaşi fel. Acum voiam să vorbesc în aşa fel încât să pot rămâne în cadrul trăirii artistice înseşi. Acum voiam să vorbesc despre artă în mod artistic. Şi am ştiut că acum mă aflu de cealaltă parte, faţă de malul pe care mă situasem odinioară prin conferinţa "Goethe, părinte al unei noi estetici". Şi acum am vorbit în aşa fel încât am evitat să alunec spre formulările filosofice. Fiindcă am simţit că, dacă se alunecă spre caracterizarea filosofică, acest lucru le răpeşte imediat cuvintelor fiinţa propriu-zisă a artei. Neartisticul simplei noţiuni răscolea în acea vreme forţele din care venea cuvântarea. Şi eu am căutat să vorbesc acum despre arte, din punct de vedere psihologic, în acea dispoziţie care evită în sensul cel mai riguros alunecarea spre formulările filosofice. Şi astăzi trebuie să vorbesc iarăşi despre psihologia artelor.

De fapt, nu e tocmai uşor, după ce ai traversat lăuntric într-un mod viu celelalte două etape, să faci o oprire într-un alt loc. Şi aici eu n-am putut să fac altfel decât să mă adresez, cu expunerea mea, vieţii. Am căutat un punct oarecare, prin care, studiind arta, să pot ajunge la viaţă. Şi iată că l-am găsit, ca pe un dat de la sine înţeles, pe iubitul poet romantic *Novalis* [Nota 74]. Şi dacă acum, după ce am aruncat o privire asupra lui Novalis, pun întrebarea: Ce este poetic? Ce este conţinut, de fapt, în această formă specială a trăirii artistice, în viaţa poeticului? – în faţa mea stă vie figura lui Novalis. Ciudat, Novalis se naşte în această lume cu un sentiment fundamental deosebit, care, de-a lungul întregii sale biografii fizice, l-a ridicat deasupra prozaicei realităţi exterioare. Există în această personalitate ceva care, parcă înzestrat cu aripi, zboară în sfere poetice, deasupra a ceea ce este prozaismul vieţii. E ceva care a trăit printre noi, oamenii, ca şi cum cândva, într-un loc al vieţii lumii, ar fi vrut să spună: aşa stau lucrurile, spre deosebire de realităţile senzoriale exterioare, cu trăirea poeziei adevărate. Şi această personalitate a lui Novalis se transpune în viaţă şi ea înnoadă o relaţie de iubire absolut reală din punct de vedere spiritual cu o faţă de doisprezece ani, Sophie von Kühn [Nota 75]. Şi întreaga iubire pentru fata încă nematurizată din punct de vedere sexual e înveşmântată în poezia cea mai minunată, e înveşmântată în poezie în aşa fel încât nu eşti tentat niciodată, privind această relaţie, să te gândeşti la ceva de natură senzorial-reală. Dar întreaga ardenţă a simţirii umane prin care poate trece un om când sufletul planează liber, ca în sfere poetice, pe deasupra realităţii prozaice, întreaga ardenţă a acestei simţiri trăieşte în iubirea lui Novalis pentru Sophie von Kühn. Şi fata moare la două zile după ce împlinise paisprezece ani, în perioada în care pe ceilalţi oameni realitatea vieţii fizice îi atinge atât de tare încât ei coboară în sexualitatea corpului fizic. Înainte ca acest eveniment să poată avea loc la Sophie von Kühn, ea este răpită în lumile spirituale şi Novalis, dintr-o conştienţă mai puternică decât fusese la el, până atunci, cea instinctiv-poetică, hotărăşte să moară şi el pe urmele Sophiei von Kühn, în trăirea lui sufletească vie. El trăieşte cu aceea care nu se mai află în lumea fizică. Şi oamenii care s-au apropiat în acea perioadă de Novalis, având capacitatea de simţire umană cea mai caldă, spun că, umblând ca fiinţă vie pe suprafaţa Pământului, el părea un om răpit în lumile spirituale, vorbind cu ceva care nu se află pe acest Pământ, care nu aparţine în realitate acestui Pământ. Şi el însuşi se simte, în cadrul acestei realităţi poetice situate deasupra prozaismului, în aşa fel încât ceea ce alţi oameni văd numai în stăpânirea forţelor exterioare îi apare drept expresia cea mai deplină, devenind realitate, a voinţei, deja în cadrul lumii poetic-ideale şi în aşa fel încât el vorbeşte de un "idealism magic", pentru a-şi caracteriza direcţia în viaţă.

Dacă încercăm apoi să înţelegem tot ceea ce s-a revărsat din acest suflet atât de minunat constituit, din acest suflet care putea iubi fără să atingă realitatea, realitatea exterioară, care, aşadar, putea trăi cu cineva care îi fusese luat înainte de a fi atins o anumită etapă a realităţii exterioare, dacă ne cufundăm în tot ceea ce s-a revărsat din acest suflet al lui Novalis, vom avea expresia cea mai pură a poeziei. Şi o întrebare de natură psihologică îşi găseşte răspuns, pur şi simplu, dacă ne cufundăm în curentul artistic al poeticului, care curge din scrierile în versuri şi în proză ale lui Novalis.

Dar vom avea atunci o impresie ciudată. Vom avea impresia – dacă ne adâncim astfel, în mod psihologic, în esenţa poeticului, pornind de la o realitate a vieţii, a vieţii lui Novalis – că în dosul poeticului planează ceva ce răsună prin întreaga creaţie poetică. Avem impresia că acest Novalis a venit din sânul unor sfere spiritual-sufleteşti, că şi-a adus cu sine ceea ce aşterne strălucirea poeticului peste viaţa exterioară prozaică. Avem impresia că aici a venit în lume un suflet care şi-a adus cu sine spiritual-sufletescul în forma sa cea mai pură, că acesta i-a însufleţit şi spiritualizat întregul trup şi că el a primit în sine, într-o dispoziţie care era spirituală şi sufletească, spaţiul şi timpul, în aşa fel încât spaţiul şi timpul, lepădându-şi fiinţa exterioară, au recăzut sub o formă poetică în sufletul lui Novalis. În poezia lui Novalis e ca un fel de împletire a spaţiului şi timpului.

Vedem: Poezia intră în lume cu suflet puternic şi cu spirit puternic şi, din tăria ei, ea îşi integrează spaţiul şi timpul. Dar ea învinge spaţiul şi timpul, topind spaţiul şi timpul prin forţa sufletului uman, şi în această topire a spaţiului şi timpului prin forţa sufletului uman constă psihologia poeziei. Dar, la Novalis, prin acest proces de topire a spaţiului şi timpului răsună ceva care exista la el ca un adânc element de bază. L-am putut auzi peste tot, el poate fi auzit peste tot în ceea ce Novalis a revelat lumii şi atunci nu poţi face altfel decât să-ţi spui: Aici s-a văzut ce este suflet, ce este spirit, pentru a rămâne poetic, pentru a topi în mod poetic spaţiul şi timpul, prin însuşirea spaţiului şi timpului. Dar, în primă instanţă, a rămas ceva ca temelie a acestui sufletesc, ceva care zace adânc în sufletul uman, atât de adânc încât poate fi descoperit drept forţă plăsmuitoare, prin faptul că plăsmuieşte raporturile interioare cele mai adânci ale organismului uman însuşi, prin faptul că trăieşte creând, ca suflet, în interiorul cel mai adânc al omului. În întreaga creaţie poetică a lui Novalis a trăit ca element de bază elementul muzical, muzica, lumea artistică a sunetelor, care se revelează din armonia lumilor şi care şi în sanctuarul cel mai intim al fiinţei umane este elementul creator artistic, creând din Cosmos şi formând fiinţa umană.

Dacă încercăm să ajungem în acea sferă în care spiritual-sufletescul desfăşoară în om cea mai intimă activitate creatoare, ajungem, în om, la o activitate plăsmuitoare de muzică, şi atunci ne spunem: Înainte ca muzicianul să-şi trimită în lume sunetele sale, fiinţa muzicii însăşi a luat în stăpânire fiinţa muzicianului şi ea a încorporat mai întâi, a integrat în fiinţa umană elementul muzical, şi muzicianul revelează ceea ce armonia lumii a transpus mai întâi, fără ca el să ştie, în străfundurile sufletului său. Pe aceasta se bazează efectul misterios al muzicii. Pe aceasta se bazează, totodată, faptul că despre muzică nu se poate spune în cuvinte decât atât: Muzica exprimă simţirea umană cea mai interioară. – Şi atunci când, având trăirile corespunzătoare, ne pregătim să contemplăm, să intrăm în această poezie a lui Novalis, sesizăm

un lucru pe care l-aş numi psihologia muzicii.

Şi pe urmă privirea ne este condusă spre sfârşitul vieţii lui Novalis, care a survenit când el avea douăzeci şi nouă de ani. Novalis a plecat din viaţă fără durere, dar dăruit acelui element muzical care, pe parcursul întregii vieţi, i-a străbătut poezia. În timp ce murea, el l-a rugat pe fratele lui să-i cânte la pian, şi acel element pe care îl adusese cu sine, ca să-l lase să-i străbată muzical întreaga creaţie poetică, avea să-l primească iarăşi în sânul său, în momentul în care a trecut, murind, din realitatea prozaică în lumea spirituală. Tânărul de douăzeci şi nouă de ani Novalis a murit ascultând acordurile pianului. El a căutat acea patrie muzicală pe care la naştere o părăsise în sensul deplin al cuvântului, pentru a lua din ea muzica poeziei.

Aşa ne putem transpune, după câte cred, din realitate în psihologia artelor. Drumul trebuie să fie un drum delicat, drumul trebuie să fie un drum intim, şi nimeni nu are voie să-l osifice prin forme filosofice abstracte, nici prin acelea care sunt luate, în sensul lui Herbart, din gândirea intelectuală, raţională, nici prin acelea care, în sensul lui Gustav Fechner [Nota 76], sunt nişte oase ale observării exterioare a naturii.

Iar Novalis, iată cum stă el în faţa noastră: Născut din sânul muzicii, făcând ca muzica să se audă în poezie, topind cu poezia spaţiul şi timpul, fără a fi atins, în idealismul său magic, realitatea prozaică a spaţiului şi timpului, şi intrând iarăşi în spiritualitatea muzicală.

Şi în faţa noastră se poate ridica întrebarea: Dacă Novalis ar fi fost organizat din punct de vedere fizic să trăiască mai mult, dacă din ceea ce a răsunat muzical şi a fost rostit aici sub formă poetică de către un suflet uman şi de către un spirit uman, printr-o psihologie interioară eficientă, dacă toate acestea nu s-ar fi întors iarăşi în patria muzicală, când el avea douăzeci şi nouă de ani, ci ar fi continuat să trăiască, datorită unei organizări corporale mai robuste, unde s-ar fi transpus acest suflet? În ce s-ar fi transpus acest suflet, dacă ar fi trebuit să trăiască mai mult în sfera realităţii prozaice, din care el a plecat în momentul în care mai era timp să se întoarcă în lumea muzicală aspaţială, fără a atinge spaţiul exterior şi timpul exterior?

Nu-mi propun deloc să dau un răspuns teoretic la această întrebare. Şi aici aş vrea să ne îndreptăm privirile spre realitate, şi ea există; şi acest lucru a trăit în istoria evoluţiei umane. Când *Goethe* a atins vârsta la care Novalis, în dispoziţia lui muzical-poetică, a plecat din lumea fizică, în sufletul lui Goethe s-a născut dorul cel mai adânc de a pătrunde în acea lume artistică în care s-a reuşit în gradul cel mai înalt modelarea acelei entităţi care se poate manifesta în spaţiu şi timp. La această vârstă, în Goethe a devenit ardent dorul de a pleca în jos, spre sud, pentru a percepe în operele de artă ale Italiei, în spaţiu şi timp, ceva din forţa din care crease o artă care a ştiut să introducă în formele spaţiale şi temporale elementul artistic autentic, mai ales în formele spaţiale. Şi în momentul în care Goethe s-a aflat apoi în faţa operelor de artă italiene şi a văzut ceea ce putea vorbi nu numai simţurilor, ci şi sufletului, din sufletul său s-a înălţat gândul: Aici i se revelează faptul că grecii, a căror activitate creatoare credea că o recunoaşte în aceste opere, au creat la fel cum creează natura însăşi, după nişte legi creatoare pe urmele cărora era convins că se află. Şi în faţa sufletescului şi spiritualului care îl întâmpinaseră aici în formele spaţiale, în el s-a născut sentimentul religios: Aici e necesitate, aici e Dumnezeu [Nota 77]. – Înainte de a fi plecat în sud, citindu-l pe Spinoza, împreună cu Herder [Nota 78], el îl căutase pe Dumnezeu în manifestările spiritual-sufleteşti ale suprasensibilului din lumea senzorial-exterioară. Rămăsese în el dispoziţia care îl făcuse să-l caute, împreună cu Herder, pe Dumnezeul său în Dumnezeul lui Spinoza. Dar nu ajunsese să fie satisfăcut. Ceea ce căutase să afle în filosofia lui Spinoza în legătură cu Dumnezeu s-a aprins în sufletul lui când s-a aflat în faţa operelor de artă în care a crezut că percepe din nou arta spaţială a grecilor şi acum în el se trezeşte sentimentul: Aici e necesitate, aici e Dumnezeu.

Ce a simţit Goethe? El a simţit în mod evident că la crearea operelor de artă ale arhitecturii şi sculpturii greceşti a lucrat acelaşi element care trăieşte în om drept viaţă sufletesc-spirituală, care vrea să iasă afară, în spaţiu, şi să desfăşoare acolo o activitate creatoare, şi care se dăruieşte spaţiului şi, când devine pictură, se dăruieşte spaţiului din punct de vedere temporal. Şi Goethe a trăit din punct de vedere psihologic celălalt lucru, situat la polul diametral opus trăirii lui Novalis. Novalis a trăit faptul că, dacă omul pătrunde în sâmburele cel mai lăuntric al fiinţei sale, în spaţiu şi timp, şi vrea să rămână poetic-muzical, spaţiul şi timpul se topesc atunci când sunt percepute de om. Goethe a trăit faptul că, dacă omul îşi integrează spiritual-sufletescul în spaţialitate, dacă îl dăltuieşte în spaţialitate, acest spiritual-sufletesc nu topeşte spaţialitatea şi temporalitatea, ci se dăruieşte cu iubire spaţialităţii şi temporalităţii, în aşa fel încât spiritual-sufletescul reapare obiectivat din spaţialitate şi temporalitate. Faptul că spiritul şi sufletul omului, fără a se opri la percepţia senzorială, fără a se fixa în ochi, iese în afară, pentru a pătrunde sub suprafaţa lucrurilor şi a crea din forţele care domnesc sub suprafaţa lucrurilor arhitectura, sculptura, acesta e lucrul pe care l-a trăit Goethe în momentele care l-au făcut să rostească: Aici e necesitate, aici e Dumnezeu. Aici e conţinut tot ceea ce, dintr-o existenţă divin-spirituală, zace în subconştientul omului, tot ceea ce omul comunică lumii, fără a se opri la acea prăpastie pe care simţurile sale o formează între el şi lume. Acesta e lucrul pe care omul îl trăieşte din punct de vedere artistic, atunci când e în stare să imprime, să dăltuiască spiritual-sufletescul, să-i foreze forţele în acele forţe care zac sub suprafaţa existenţei fizice. – Ce anume trăieşte în Novalis, care îi dă capacitatea psihologică de a crea în mod muzical-poetic? Ce trăieşte în Goethe, care îl face să simtă în artele plastice cea mai deplină necesitate a activităţii naturii, să simtă necesitatea cu totul neliberă a activităţii creatoare naturale la operele de artă spaţiale, materiale? Ce este ceea ce îl face să-şi spună, deşi are sentimentul necesităţii: aici e Dumnezeu?

La amândoi aceşti poli, la Novalis şi la Goethe, la unul din poli aflându-se ţinta spre care trebuie s-o ia calea spre înţelegerea psihologică a poeziei şi a muzicii, la celălalt pol aflându-se ţinta spre care trebuie să tindă înţelegerea psihologică dacă vrea să ia în stăpânire elementul sculptural-arhitectural, la amândoi polii se află o trăire care e simţită interior pe tărâmul artei şi faţă de care sarcina cea mai importantă în raport cu realitatea este aceea de a o introduce şi în realitatea exterioară a lumii: trăirea libertăţii umane.

În trăirea spiritual-fizic-senzorială obişnuită, spiritual-sufletescul pătrunde, desfăşurând o activitate plăsmuitoare, până în organizarea simţurilor; apoi, ea face să radieze în simţuri ceea ce este realitate fizic-materială exterioară şi, în simţuri, realitatea fizic-materială exterioară se întâlneşte cu o existenţă spiritual-sufletească interioară şi realizează acea legătură misterioasă care dă atâta bătaie de cap fiziologiei şi psihologiei. Când un om se naşte în viaţă cu predispoziţia originară poetic-muzicală, care se menţine în sine însăşi în aşa fel încât ar vrea să moară, ieşind în acordurile muzicii, atunci acest spiritual-sufletesc nu ajunge până la golfurile simţurilor, atunci el însufleţeşte şi spiritualizează organismul întreg, modelându-l ca organ de simţ total, atunci el îl transpune pe întregul om în lume aşa cum de obicei sunt transpuse numai ochiul sau urechea. Atunci, spiritual-sufletescul face o oprire în interiorul omului şi atunci, când acest spiritual-sufletesc se confruntă în mod exterior cu lumea materială, spaţiul şi timpul nu sunt primite în realitatea prozaică, atunci spaţiul şi timpul se topesc în percepţia umană. Aşa se întâmplă la unul din cei doi poli. Aici, sufletul trăieşte în mod poetic-muzical în libertatea lui, deoarece el e organizat în aşa fel încât realitatea spaţiului şi a timpului se topeşte în percepţia sa. Aici, sufletul trăieşte fără a atinge solul existenţei fizic-prozaice, în libertate, într-o libertate, în orice caz, care nu poate să pătrundă în această realitate prozaică.

Iar la celălalt pol, sufletul, spiritualul omului, trăiesc cam aşa cum au trăit ele în Goethe. Căci acest sufletesc şi acest spiritual sunt atât de puternice, încât nu impregnează trupesc-fizicul uman numai până la golfurile simţurilor, ci impregnează aceste simţuri şi se întind şi dincolo de ele. În Novalis există, aş zice, o spiritualitate sufletească atât de delicată, încât ea nu răzbate până la activitatea plenară a organizării simţurilor; în Goethe există o spiritualitate sufletească atât de puternică, încât ea străpunge organizarea simţurilor şi, depăşind limitele date

de pielea umană, se cufundă afară, în elementul cosmic, şi de aceea nutreşte un dor puternic în primul rând după înţelegerea acelor domenii ale artei care introduc spiritual-sufletescul în sfera spaţial-temporalului. De aceea, o asemenea spiritualitate este organizată în aşa fel încât cu ceea ce depăşeşte limita dată de pielea umană vrea să se cufunde în spaţiul însufleţit, prin sculptură, în forţa spaţială spiritualizată, prin arhitectură, în prefigurarea acelor forţe care deja s-au interiorizat ca forţe ale spaţiului şi timpului, dar care pot ţinti, în această formă, să fie luate în stăpânire în mod exterior, prin pictură.

Aşa că şi aici avem o eliberare de necesitate, o eliberare de ceea ce este omul atunci când spiritualul şi sufletescul său se opresc în golfurile sferei simţurilor. Eliberare în arta poetic-muzicală: în ea trăieşte libertatea, dar în aşa fel încât nu atinge solul realităţilor senzoriale. Eliberare în trăirea sculpturii, arhitecturii, picturii: dar libertate printr-o asemenea tărie, încât, dacă ar vrea să se exprime altfel decât sub o formă artistică, ar sfărâma existenţa fizic-senzorială exterioară, deoarece coboară sub suprafaţa ei.

Aşa simţim, când ne cufundăm cu înţelegerea justă în ceea ce Goethe a spus atât de convingător, în "Anii de călătorie ai lui Wilhelm Meister", de exemplu, în legătură cu ideile sale sociale. Ceea ce nu putem să încredinţăm realităţii, dacă vrem să-l modelăm în libertate, devine operă muzical-poetică, iar ceea ce, în percepţie, nu avem voie să ducem până la realitatea activităţii de reprezentare fizic-senzoriale, dacă nu vrem să distrugă realitatea exterioară, ceea ce trebuie să lăsăm aşa cum a fost modelat de forţele spaţiale şi temporale, ceea ce trebuie să lăsăm în simpla imitare a bucăţii de lemn, fiindcă altfel ar distruge organicul, pentru care aşa ceva este moarte, aceasta devine sculptură, devine arhitectură.

Nu poate să înţeleagă psihologia artelor acela care nu e în stare să înţeleagă surplusul de suflet care trebuie să trăiască în sculptor, în arhitect, comparativ cu viaţa obişnuită. Nu poate să înţeleagă elementul poetic-muzical acela care nu pătrunde spre acel surplus care trăieşte în spiritual-sufletescul unui om care nu poate lăsa ca acest surplus spiritual, această depăşire spirituală a organizării fizice să ajungă până la nivelul realităţii fizic-senzoriale, ci trebuie să-l păstreze, în libertate, în dosul acesteia. Eliberare, aceasta e trăirea care există într-o înţelegere veritabilă a artelor, o trăire a libertăţii în spre direcţiile ei diametral opuse.

În om odihneşte ceea ce este forma lui. Această formă e impregnată în omul real de ceea ce devine mişcarea lui. În forma umană se întrepătrund, din interior, voinţa, din exterior, percepţia, şi forma umană este, în primă instanţă, expresia exterioară a acestei întrepătrunderi. Omul trăieşte încătuşat, neliber, când voinţa lui, voinţa lui dezvoltată în interior, care vrea să devină mişcare, trebuie să se oprească în faţa sferei în care el primeşte percepţia. Şi de îndată ce omul e în stare să reflecteze la fiinţa lui umană ca întreg, în el devine viu sentimentul: În tine trăieşte mai mult decât poţi tu, cu organizarea ta neuro-senzorială, să faci să devină viu, în relaţiile tale cu lumea. – Atunci apare necesitatea de a transpune în mişcare forma umană aflată în stare de repaos, de a o transpune în nişte mişcări care scot forma umană însăşi afară în spaţiu şi timp. Iarăşi are loc o înfruntare a fiinţei lăuntrice umane cu spaţiul şi timpul. Dacă încercăm s-o redăm cu mijloacele artei, de aici va lua naştere, situându-se între artele poetic-muzicale şi cele sculptural-arhitectural-picturale, arta euritmiei.

Cred că, într-un anumit sens, trebuie să rămânem din punct de vedere interior în sfera artelor, când încercăm – încercare ce va rămâne în veci doar un bâlbâit – să vorbim despre arte şi despre creaţia artistică. Eu cred că nu numai în planul exterior există între Cer şi Pământ multe lucruri pe care filosofia umană, aşa cum se prezintă ea în majoritatea cazurilor, nu e în stare nici măcar să le viseze, ci şi că în interiorul omului se află ceea ce, dacă se creează relaţia cu fizic-trupescul, face să apară eliberarea, mai întâi în sfera artei, în cele două direcţii diametral opuse. Şi mai cred că nimeni nu poate să înţeleagă artele din punct de vedere psihologic dacă vrea să le înţeleagă în cadrul vieţii sufleteşti obişnuite, cred că ele pot fi înţelese numai în spiritual-sufletescul superior al omului, care depăşeşte această viaţă sufletească obişnuită şi e făcut pentru lumile suprasensibile.

Dacă ne îndreptăm privirile spre două naturi artistice într-un grad atât de înalt artistice, cum sunt Novalis şi Goethe, ni se revelează în mod fenomenologic, din sânul realităţii, după cum cred, misterele psihologiei artelor. *Schiller* a simţit odată acest lucru într-un mod deosebit de profund, când, privindu-l pe Goethe, a rostit cuvintele: Doar prin a frumuseţii aurora pătrunzi în al cunoaşterii tărâm [Nota 79]. – Cu alte cuvinte: Numai prin transpunerea artistică în sufletul plenar uman te ridici spre tărâmurile acelei sfere spre care năzuieşte cunoaşterea. Şi e un cuvânt frumos acela, cuvântul unui artist, după câte cred, care spune: Plăsmuieşte, artist, nu vorbi [Nota 80] – dar un cuvânt împotriva căruia, dat fiind faptul că omul e o fiinţă înzestrată cu vorbire, trebuie să păcătuim. Dar, pe cât este de adevărat că trebuie să păcătuim împotriva unui asemenea cuvânt: Plăsmuieşte, artist, nu vorbi – tot pe atât de adevărat este şi faptul că, după câte cred, noi trebuie să ispăşim mereu acest păcat, că noi trebuie să încercăm mereu, când vorbim despre arte, să plăsmuim în timp ce vorbim. Plăsmuieşte, artist, nu vorbi; şi dacă tu, ca om, eşti nevoit să vorbeşti despre arte, caută să vorbeşti plăsmuind, să plăsmuieşti vorbind.

Rudolf Steiner

ARTĂ ŞI CUNOAŞTEREA ARTEI

GA 271

INDICE AL SURSELOR ŞI AL DIVERSELOR PUBLICĂRI ANTERIOARE

Însemnare dintr-un caiet de note, de pe la anul 1888: Din Notitzbuch, Nr. arhivă 465. În "Nachrichten der Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung", Nr. 6, Dornach 1961.

"Goethe, părinte al unei noi estetici". Autoreferat la o conferinţă prezentată în cadrul Asociaţiei Goethe din Viena la 9 noiembrie 1888: În "Deutsche Worte", Caiet 4, Viena 1888 (fără prefaţă şi observaţii); Berlin 1909; 1917, 1919; 1921; Düsseldorf 1948 (fără observaţii); în "Kunst und Kunsterkenntnis. Die Kosmische Sendung der Künste. Das Wesen der Künste", Dornach 1941; în "Goethe als Vater einer neuen Ästhetik. Über das Komische und seiner Zusammenhang mit Kunst und Leben", Dornach 1963; în "Methodische Grundlagen der Anthroposophie 1884-1901", GA 30; în "Goethe-Studien. Schriften und Aufsätze 1884-1901", Taschenbuch Nr. 634, Dornach 1982.

"Über das Komische und seiner Zusammenhang mit Kunst und Leben": În "Anthroposophie" 1934/35, 17. Jg. Buch 2; în "Goethe als Vater einer neuen Ästhetik. Über das Kosmische und seiner Zusammenhang mit Kunst und Leben", Dornach 1963.

"Das Schöne und die Kunst", În "Das Magazin für Literatur" 1898, 67, Jg.; Nr. 2; în "Methodische Grundlagen der Anthroposophie 1884-1901", GA 30.

"Graf Leo Tolstoi: Was ist Kunst?": În "Das Magazin für Literatur, Anul 67, Nr. 17; în "Methodische Grundlagen der Anthroposophie 1884-1901. Gesammelte Aufsätze", GA 30.

"Uber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke": În "Dramaturgische Blätter" 1898, Anul 1, Nr. 34; în ""Goethe-Studien. Schriften und Aufsätze 1884-1901", Taschenbuch Nr. 634, Dornach 1982.

Berlin 28 octombrie 1909: "Das Wesen der Künste", Berlin 1910, 1918; 1921; Dornach 1930 (cu litografii de Asia Turgheniev); în "Kunst und Kunsterkenntnis. Die Kosmische Sendung der Künste. Das Wesen der Künste", Dornach 1941.

München 15 februarie 1918: "Das Sinnlich-Übersinnliche in seiner Verwirklichung durch die Kunst", Dornach 1941.

München 17 februarie 1918: "Die Quellen der künstlerischen Phantasie und die Quellen der übersinnlichen Erkenntnis", Dornach 1941.

Dornach, 12 septembrie 1920: "Der übersinnliche Ursprung des Künstlerischen. Kunst im Lichte der Mysterienweisheit", II, Dornach 1928.

Dornach, 9 aprilie 1921: În "Ansprachen und Vorträge Rudolf Steiners im Zweiten antroposophischen Hochschulkurs", Bern 1948.

Rudolf Steiner

ARTĂ ŞI CUNOAŞTEREA ARTEI

GA 271

NOTE

Referitor la textele de bază: Prima conferinţă, prezentată în cadrul Asociaţiei Goethe din Viena, a fost editată sub formă de autoreferat de Rudolf Steiner însuşi şi ea a apărut în 1909, ca o a doua ediţie, cu o prefaţă şi cu observaţii. În această formă, ea a fost tipărită de atunci în repetate rânduri. *A doua* conferinţă, prezentată în faţa membrilor secţiei germane a Societăţii Teosofice, a fost editată în 1910, tot de Rudolf Steiner.

Conferinţele *a treia, a patra, a cincea şi a şasea* (fiecare având două părţi), au fost prezentate în Casa Artelor numită "Das Reich", întemeiată de Alexander von Bernus la München. Numele stenografilor nu sunt cunoscute. În prefaţa la prima ediţie, editată de ea în 1941, a volumului "Artă şi cunoaştere artistică", Marie Steiner relatează următoarele:

> "La zece ani după ce scrisese prefaţa la ediţia a doua a conferinţei sale "Goethe, părinte al unei noi estetici", prezentată în cadrul Asociaţiei Goethe din Viena şi editată apoi de el, Rudolf Steiner a prezentat la München, la rugămintea multor artişti care se chinuiau cu problema esteticii, două conferinţe, care întregesc şi aprofundează ceea ce el exprimase cu treizeci de ani în urmă drept concepţia sa estetică. Perspectivele pe care le deschisese odinioară pentru acest domeniu al forţelor conştienţei umane îşi găsesc aici extinderea şi aprofundarea. Ele sunt o dovadă surprinzătoare a bazelor sigure pe care deja în anii tinereţii se sprijinea acea cunoaştere despre spirit care a condus concepţiile lui Rudolf Steiner despre problemele lumii şi vieţii, în cadrul unei evoluţii liniare, la întemeierea unei ştiinţe spirituale.
>
> O modestie înţeleaptă i-a spus să aştepte până când îşi va fi însuşit pe deplin cuceririle ştiinţei moderne, pentru a porni apoi la edificarea concretă şi la vestirea acestei ştiinţe despre spirit. Între timp, el a căutat să modeleze vorbirea care se materializa din ce în ce mai mult, spre o transformare într-un instrument adecvat pentru o cunoaştere spirituală superioară.
>
> Când aceste conferinţe au fost prezentate la München, probabil că ele au fost încă prea puţin înţelese, cu toate că au trezit un interes viu, ceea ce s-a manifestat din punct de vedere exterior şi în faptul că, după părerea organizatorilor, ea ar fi putut să fie prezentată nu de două ori, ci de patru ori, în faţa unor săli pline. Din păcate, stenogramele sunt deficitare şi la început au fost resimţite drept aproape inutilizabile. Dar după cei douăzeci şi trei de ani care s-au scurs de atunci, esenţialul înşiruirilor sale de gânduri apare atât de clar în faţa ochilor, încât lacunele şi inexactităţile resimţite dureros se dau înapoi în faţa acestui esenţial, care vrea să fie salvat.
>
> Deoarece fiecare dintre aceste conferinţe a fost prezentată de două ori, ele se completează reciproc, fiindcă Rudolf Steiner vorbea în mod liber şi aducea mereu alte întorsături de frază, deschidea mereu alte puncte de vedere. Două asemenea conferinţe au şi fost publicate deja, în varianta care le este proprie, drept broşuri separate. Ni se pare că nu e lipsit de importanţă să facem cunoscută şi cea de-a doua variantă. Ceea ce într-una din stenograme poate că nu apare absolut clar îşi primeşte o lămurire mai apropiată prin cuvântul puţin altfel formulat în cea de-a doua. Prima conferinţă pornise de la Goethe; când a fost prezentată a doua oară, acest lucru este evitat şi expunerea se dezvoltă şi fără acest punct de sprijin, din propria ei forţă. Alăturarea conferinţelor prezentate în două perioade de viaţă diferite – 1888 şi 1918 – este de un interes deosebit.
>
> În mijloc – anul 1909 – cade o conferinţă pe care Rudolf Steiner a 'improvizat-o' o dată – aşa se poate spune – cu o ocazie festivă, la Ramura din Berlin a Societăţii Antroposofice. A fost un episod din cadrul restului activităţii sale spiritual-ştiinţifice şi el a acţionat ca un stimulent pentru viaţa artistică incipientă a societăţii. Va fi şi ea inclusă în volumul de faţă şi ea îşi va revărsa intensa lumină spirituală asupra conferinţelor prezentate într-o formă de exprimare mai pământească."

S-ar putea ca şi stenograma făcută de o mână necunoscută la cea de-a şaptea conferinţă, prezentată în faţa celor aproximativ 60 de pictori invitaţi în atelierul Mariei Strakosch-Giesler de la Viena, să conţină deficienţe şi lacune.

Conferinţa de la Dornach, din ziua de 12 septembrie 1920, a fost prezentată în faţa membrilor Societăţii Antroposofice din Dornach şi a fost stenografiată de Helene Finckh, stenografă profesionistă; la fel şi ultima conferinţă din volumul de faţă, prezentată la 9 aprilie 1921 în timpul celui de-al doilea curs public al Şcolii Superioare de la Goetheanum.

Titlul volumului a fost dat de Marie Steiner. *Titlurile conferinţelor* au fost date de Rudolf Steiner; titlul conferinţei din 12 septembrie 1920 a fost dat de Marie Steiner pentru ediţia în volum separat din anul 1928.

În legătură cu tematica volumului de faţă, vezi printre altele şi capitolul final al lucrării ***Linii fundamentale ale unei teorii a cunoaşterii în concepţia goetheană despre lume*** (Cunoaştere şi creaţie artistică) din anul 1886, GA 2; introducerea la volumul 2 din seria scrierilor de ştiinţe naturale ale lui Goethe (Secţiunea: De la artă la ştiinţă) din anul 1887, GA 1 b; preludiul şi intermezzo la drama-mister ***Poarta iniţierii*** din anul 1910, GA 14 şi, dintre numeroasele expuneri despre artă din anii 1915-1918, în special cele două conferinţe despre estetică şi morală, Dornach, 5 şi 6 august 1916, în ***Enigma omului***, GA 170.

Operele lui Rudolf Steiner din cadrul Ediţiei Opere Complete (GA) sunt indicate la trimiteri cu numărul bibliografic. Vezi şi tabelul de la sfârşitul volumului.

1. *Galileo Galilei*, (1564-1642), matematician, filosof, fizician.

2. *"De n-ar fi ochiul meu solar..."*: Goethe, ***Scrieri de ştiinţe naturale***, editate şi comentate de Rudolf Steiner în "Literatura naţională germană" a lui Kürschner, vol. 3, p. 88, reeditare Dornach 1975, 5 volume, GA 1 a-c.

3. *Alexander Gottlieb Baumgarten*, (1714-1762), filosof; "Aesthetica", 2 volume, 1750, 1758.

4. *Johann Joachim Winckelmann*, (1717-1768) , arheolog; "Istoria artei antice", 1764.

5. *Gotthold Ephraim Lessing*, (1729-1781), scriitor, critic, filosof; "Laokoon: sau despre graniţele dintre pictură şi poezie", 1766.

6. *Aristotel*, (384-322 î. Chr.), filosof grec.

7. *Platon*, (um 428-um 347 v. Chr.), filosof grec.
Platon a declarat, pur şi simplu, că arta plastică şi cea dramatică sunt dăunătoare: Platon, "Ion" şi "Statul", cărţile 3 şi 10 din "Dialogurile", volumele 3 şi 5, Leipzig 1916, p. 124, 407 şi urm. (numărătoarea făcută de Spephanus 540/541 "Ion" şi 411/412 şi 607/608 "Statul").

8. *"Natură! Noi suntem înconjuraţi şi îmbrăţişaţi de ea"*: Goethe, "Către natură!" – "Scrieri de ştiinţe naturale", vezi trimiterea la p. 15, vol. 2, p. 5 urm.

9. *"Când natura sănătoasă..."*: Goethe, "Winckelmann şi secolul său", în scrisori şi articole editate de Goethe.

10. *"Ciudăţenia..."*: Goethe, "Winckelmann" (Introducere).

11. *Articolul lui Goethe "Puterea de judecată intuitivă"*: în "Scrieri de ştiinţe naturale".

12. *Friedrich von Schiller*, (1759-1805), poet;

13. *La 23 august 1794*: Goethe răspunde la 27 august şi scrie, printre altele: "... Scrisoarea dvs., în care faceţi cu mână prietenoasă bilanţul existenţei mele..."

14. *Immanuel Kant*, (1724-1804) , filosof.

15. *Friedrich Theodor Vischer*, (1807-1887) , scriitor şi filosof.

16. *Vischer... "Estetica este încă la începuturile ei"*: Textual: "Estetica, aşa cum închide ea acum o lume terminată, trebuie doar să ţină deschisă perspectiva spre acest viitor al artei, cât şi al ştiinţei ei, după cum s-a remarcat deja înainte şi în aceasta va consta cândva proba ei." Vezi "Estetica sau ştiinţa frumosului", Reutlingen şi Leipzig 1846, Introducere, p. 410, ultima frază.

17. *"Scrisori despre educaţia estetică"*: Schiller, "Despre educaţia estetică a omului, într-o serie de scrisori", 1795.

18. *Kant... "plăcere dezinteresată"*: Textual: "Gustul este capacitatea de a aprecia un obiect sau un mod de reprezentare printr-o plăcere sau neplăcere, fără orice interes. Obiectul unei asemenea plăceri se numeşte frumos." Vezi "Critica puterii de judecată", Partea 1, §§ 5 şi 17.

19. *"Omul este om pe de-a-ntregul..."*: Schiller, "Despre educaţia estetică a omului...", Scrisoarea a 15-a.

20. *Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling*, (1775-1854), filosof.

21. *Eduard von Hartmann*, (1842-1906) , filosof.
Eduard von Hartmann crede: vezi "Estetica" sa, Partea 1 (Capitolul "Schelling", p. 42-44), Leipzig 1886.

22. *Georg Friedrich Wilhelm Hegel*, (1770-1831), filosof.

23. *Citate din Hegel*: Redate de Rudolf Steiner după Eduard von Hartmann în "Estetica germană de la Kant încoace", Leipzig, fără an, p. 120; la Hegel, vezi "Prelegeri de estetică", Capitolul 1, "Noţiunea de frumos" (volumul 10 din ediţia completă editată de H. G. Hotho, p. 141), Berlin 1842.

24. *Theodor Vischer numeşte frumosul*: Vezi "Estetica sau ştiinţa despre frumos" (Partea 1 "Metafizica frumosului", §13, p. 53, §19, p. 72, §24, p. 80), Reutlingen şi Leipzig 1846.

25. *Gustav Theodor Fechner*, (1801-1887), fizician, psiholog, filosof. "Şcoală premergătoare esteticii", 2 părţi, Leipzig 1876.

26. *Johann Heinrich Merck* (pseudonim: Joh. Heinrich Reinhardt junior), (1741-1791), scriitor, publicist.
Citat din Merck: Vezi Goethe,"Poezie şi adevăr", Partea a 4-a, Cartea a 18-a.

27. *"Tu cugetă la Ce..."*: Faust II, Actul 2, laborator.

28. *Goethe: ... "Eu nu m-am oprit"*: În "Stimulent important printr-un singur cuvânt de duh", în "Scrieri de ştiinţe naturale", vezi trimiterea la p. 15, vol. 2, p. 34..

29. *ca să folosim un cuvânt al lui Goethe*: vezi "Către natură!" Comp. nota 8

30. *"Frumosul este o manifestare..."* şi
"Cel căruia natura începe să-i dezvăluie taina ei vădită..." /"Poetul e nevoit..." / "În floare, legea vegetală...": fiecare în Goethe, "Maxime în proză". Vezi ***Scrieri de ştiinţe naturale***, trimiterea la p. 15, vol. 4, Secţiunea a 2-a.

31. *"În natură, nu există nimic frumos..."*: Goethe, Convorbiri cu Eckermann III, 82.

32. *Johann Peter Eckermann*, (1792-1854), scriitor.

33. *Goethe consideră că cea mai înaltă misiune a artei*: vezi "Poezie şi adevăr", Partea a 3-a, Cartea a 11-a.

34. *Goethe, "măreţia artei"*: "Maxime în proză", vezi nota 30.

35. *Eduard von Hartmann... "Filosofia frumosului"*: "Filosofia frumosului. 2 părţi sistem. ale esteticii", 1885-1887.

36. *Goethe: "Înaltele opere de artă..."*: În "Călătorie în Italia", Roma, 6 septembrie 1787, vezi nota 77.

37. *Walther von Goethe*: nepot al lui Johann Wolfgang von Goethe.

38. *Thales din Milet*, (625-547 î. Chr.), filosof şi matematician grec.

39. *Goethe ... "Aici e necesitate..."*: Vezi nota 77.

40. *Robert Vischer*, (1847-1933), istoric de artă. "Frumosul şi arta – Introducere în estetică", Stuttgart 1898.

41. *Theodor Vischer*, vezi nota 15.
Christian Hermann Weiße, (1801-1866), filosof, "Sistemul esteticii ca ştiinţă despre ideea de frumos", Leipzig 1830.
Moritz Carrière, (1817-1895), filosof şi estetician: "Estetică. Ideea de frumos şi realizarea ei în viaţă şi în artă", Leipzig 1885; "Arta în contextul evoluţiei culturii şi idealurile omenirii", Leipzig 1863-1873.
Max Schasler, (1819-1903), filosof şi estetician: Estetică. Partea 1: Lumea frumosului", Partea a 2-a: "Domeniul artei", Leipzig, 1886; "Istorie critică a esteticii", Berlin 1871/72.
Rudolf Hermann Lotze, (1817-1881), fiziolog şi filosof. "Despre condiţiile frumosului artistic", Göttingen 1847; "Istoria esteticii în Germania", München 1868.
Robert Zimmermann, : vezi nota 68.

42. *Jean Paul* (Johann Paul Friedrich Richter), (1763-1825), poet, "Preşcoala esteticii"; Berlin 1879.

43. *Leo Nikolaevici Tolstoi*, conte, (1828-1910), scriitor rus. "Ce este arta?" studiu; tradus de Alexis Markow, 1898.

44. *"... articolul lui Goethe sub formă de dialog"*: "Despre adevărul şi verosimilitatea operelor de artă – un dialog" (Propyläen. Partea I din vol. I, 1798).

45. *Leonardo da Vinci*, (1452-1519), pictor italian, sculptor, constructor, desenator şi naturalist.
Cina cea de Taină: Pictură murală, 1495-1497, Milano, Santa Maria delle Grazie.

46. *"Doar prin a frumuseţii aurorâ"*: Din poezia "Artiştii" de Schiller. În ediţiile operelor lui Schiller citim "Doar prin a frumuseţii poartă..." În conferinţa din 4 decembrie 1922, Stuttgart, Rudolf Steiner s-a pronunţat în felul următor asupra acestor versuri, în ***Corelaţii spirituale în alcătuirea organismului uman***, GA 218: "... Schiller are dreptate când spune: 'Doar prin a frumuseţii aurorâ, ajungi pe al cunoaşterii tărâm', pasaj care e tipărit în cărţi drept: 'Doar prin a frumuseţii poartă...' Dacă un artist face o dată o greşeală de ortografie, bineînţeles că posteritatea va transmite mai departe, prin tradiţie, acea greşeală. Bineînţeles că poezia spune: 'Doar prin a frumuseţii aurorâ... ' Cu alte cuvinte, aceasta înseamnă: Întreaga cunoaşterea e luată din artă. În fond, nu există cunoaştere care să nu fie intim înrudită cu arta." (în germană: Morgenrot = aurorâ, Morgentor = poarta dimineţii – n. t.).

47. *Goethe: "Cel căruia natura..."*: vezi nota 30.

48. *Teoria goetheană a metamorfozei*: vezi Goethe, ***Scrieri de ştiinţe naturale***.

49. *Clădirea... din Dornach, de lângă Basel*: Rudolf Steiner, "Ideea clădirii Goetheanum", o conferinţă cu proiecţii, prezentată la 29 iunie 1921 La Berna, cu multe imagini ale Primului Goetheanum, Dornach 1932, Stuttgart 1958.

50. *Raffael* (Raffaelo Santi), (1483-1520), pictor şi constructor italian.

51. *Paul Cézanne*, (1839-1906), pictor francez.
Ferdinand Hodler, (1853-1918), pictor elveţian.

52. *mister al culorii*: vezi Rudolf Steiner ***Esenţa culorilor***, GA 291.

53. *Paul Signac*, (1863-1935), pictor şi grafician francez.

54. *Gustav Klimt*, (1862-1918), pictor şi desenator austriac.

55. *Goethe... "Muzica..."*: vezi nota 34.

56. *Goethe însuşi a creat această expresie, "sensibil-suprasensibil"*: În "Istoria studiilor mele botanice" (vezi trimiterea la p. 15, Goethe, ***Scrieri de ştiinţe naturale***, vol. 1), Goethe scrie: După cum "plantele pot fi subsumate unei *singure* noţiuni, mi-a devenit treptat din ce în ce mai clar şi mai clar că percepţia mai poate fi însufleţită într-un mod superior: o cerinţă care îmi plana pe atunci în faţa ochilor, sub forma sensibilă a unei plante originare suprasensibile." La aceasta se referă Rudolf Steiner în introducerea sa la acest volum când scrie: "Forma ideatică, tipul organismelor, are caracteristic faptul că el constă din elemente spaţial-temporale, de aceea el i-a apărut lui Goethe drept o formă *sensibil-suprasensibilă*."

57. *Goethe... "Vreau să vă spun ceva..."*: Textual: "Vreau să vă destăinui un lucru, care vă va ajuta imediat să treceţi peste multe greutăţi şi care vă va fi de folos toată viaţa. Descoperirile mele nu pot deveni populare; cine crede acest lucru şi caută să-l realizeze este în eroare. Ele n-au fost scrise pentru masele largi, ci doar pentru câtiva oameni care vor si caută ceva asemănător si sunt angajati în

direcţii asemănătoare." "Convorbiri cu Eckermann", 11 octombrie 1828.

58. *om de duh*: Richard Wahle, "Tragicomedia înţelepciunii", Viena şi Leipzig 1915, p. 132.

59. *grup statuar care urmează să fie executat în lemn*: Vezi nota 49.

60. *Christian Morgenstern*, (1871-1914), scriitor, poet.
Citate din Morgenstern: Textual: "Orice flecăreală are ca temelie necunoaşterea sensului şi valorii cuvântului izolat. Pentru flecar, vorbirea e ceva nebulos. Dar şi ea i-o plăteşte cu vârf şi îndesat: 'nebulosului', 'confuzului'". "Trepte": Vorbirea, 1913. "Dorul vieţii mele este un dor adesea copleşitor după creaţia practică în stil mare. Sculptura (şi arhitectura) ar fi cazul meu cel mai înalt. Iubirea mea cea mai mare am avut-o întotdeauna faţă de ceea ce e concret-obiectual, faţă de linie, culoare, sunet în sine. Deja el singur a putut să mă răpească, deci, cu atât mai mult legăturile sale organice." "Trepte": In me ipsum, 1897.

61. *Emil Du Bois-Reymond*, (1818 – 1896), fiziolog german.
Du Bois-Reymond ... acolo unde materia bântuie prin spaţiu: În: "Despre limitele cunoaşterii naturii", Leipzig 1872, citim: "Niciodată nu vom şti mai bine decât ştim astăzi ce anume, după cum obişnuia să spună Paul Erman, 'bântuie prin spaţiu' 'aici', unde există materie.

62. *Citat din Morgenstern*: Din "Trepte" (Imaginea lumii: La poartă), 1912.

63. *Christian Friedrich Hebbel*, (1813-1863), poet.

64. *Franz Grillparzer*, (1818-1896), poet austriac.

65. *Citat din Morgenstern*: Vezi nota 60.

66. *Citat din Morgenstern*: Din "Trepte" (Imaginea lumii: La poartă), 1912.

67. *Georg Christoph Lichtenberg*, (1742-1799), fizician şi scriitor.
Cuvântul lui Lichtenberg: Textual: "Există în Germania, puteţi conta pe asta, mai mulţi scriitori decât le este necesar celor patru părţi ale lumii, pentru binele lor." Vezi "Aforisme", alese şi prefaţate de Albert Leitzmann, Insel Verlag, Leipzig, fără an, p. 30.

68. *Johann Friedrich Herbart*, (1776-1841), filosof.

69. *Robert Zimmermann*, (1824-1898), estetician şi filosof. Unul dintre cei mai importanţi reprezentanţi ai şcolii lui Herbart. "Estetica", volumul 1: "Istoria esteticii ca ştiinţă filosofică", 1858; volumul 2: "Estetica generală ca ştiinţă a formelor", 1865; "Studii şi articole de critică referitoare la filosofie şi estetică", 1870.

70. *Isaac Newton*, (1643-1727), matematician, fizician şi filosof englez.

71. *maxima schilleriană*: Textual: "În această constă, aşadar, adevăratul secret artistic al maestrului, că el nimiceşte materia prin formă...", "Despre educaţia estetică a omului într-o serie de scrisori", Scrisoarea 22.

72. *Robert Zimmermann şi-a intitulat cartea... "Antroposofie"*: "Antroposofie pe scurt. Schiţa unui sistem al unei concepţii ideale despre lume, pe o bază realistă", Viena 1882.

73. *Eduard von Hartmann*: "Estetică", ediţia a 2-a, Leipzig 1882.

74. *Novalis* (Friedrich von Hardenberg), (1772-1801), poet.

75. *Sophie Wilhelmina von Kühn*: Logodna (neoficială) dintre Novalis şi Sophie von Kühn a avut loc la 15 martie 1795.

76. *În sensul lui Gustav Fechner*: Gustav Theodor Fechner, "Estetica experimentală", Leipzig 1871: "Şcoală premergătoare esteticii", Leipzig 1876.

77. *Goethe: Aici e necesitate, aici e Dumnezeu*: Textual: "Înaltele operele de artă au fost create, totodată, drept cele mai înalte opere ale naturii, de către oameni, după nişte legi adevărate şi naturale. Tot ceea ce e arbitrar, închipuit, dispare: aici e necesitate, aici e Dumnezeu." "Călătorie în Italia", Roma, 6 septembrie 1787.

78. *Baruch Spinoza* (Benedictus de Bento Despinoza), (1632-1677), filosof olandez.
Johann Gottfried Herder, (1744-1803), filosof şi poet.

79. *Doar prin a frumuseţii aurora*: Vezi nota 46.

80. *Plăsmuieşte, artist, nu vorbi*: "Plăsmuieşte, artist! Nu vorbi! Doar o suflare fie poezia ta!" Motto la secţiunea "Artă" din poeziile lui Goethe.

Corecturi

RUDOLF STEINER – VIAŢA ŞI OPERA

Opera pe care Rudolf Steiner a lăsat-o în urma sa ar putea să stea fără egal, în ceea ce priveşte conţinutul şi întinderea, în cadrul culturii lumii. Scrierile sale – operele şi eseurile – formează temelia pentru ceea ce, pe parcursul vieţii, a prezentat auditorilor săi, în conferinţe şi cursuri, ca „ştiinţă spirituală orientată antroposofic" sub aspecte mereu noi. Cea mai mare parte a celor aproape 6 000 de conferinţe s-a păstrat în formă de stenograme. Pe lângă activitatea de conferenţiar, el a desfăşurat o bogată activitate artistică, ce a atins punctul culminant în realizarea construcţiei primului Goetheanum. S-a păstrat un mare număr de eboşe şi schiţe făcute de el, de lucrări plastice, arhitectonice, de pictură, care, prin impulsurile date pentru înnoirea multor domenii ale vieţii, încep să dobândească o tot mai mare consideraţie în prezent.

Din 1956, prin „Administraţia moştenirii Rudolf Steiner", se lucrează la „Ediţia Completă Rudolf Steiner" („Rudolf Steiner Gesamtausgabe") (GA – n. t.) care va conţine aproximativ 350 de volume. În primele două secţiuni apar operele *scrise* şi cele sub formă de *conferinţe*; în a treia secţiune este publicată, în formă adecvată, *opera artistică*.

O privire de ansamblu sistematică asupra operei integrale este dată în lucrarea: „Rudolf Steiner. Opera literară şi artistică. O privire de ansamblu bibliografică", la care se referă numerotarea volumelor. Catalogul „Editurii Rudolf Steiner" oferă informaţii asupra situaţiei fiecărui volum publicat.

BIOGRAFIE CRONOLOGICĂ A LUI RUDOLF STEINER

(Împreună cu un sinoptic al lucrărilor scrise)

1861	La 27 februarie se naşte Rudolf Steiner la Kraljevec (pe atunci Austro-Ungaria, în prezent Jugoslavia) ca fiu al unui funcţionar al căilor ferate austrice. Părinţii săi sunt originari din Austria de Jos. Îşi petrece copilăria şi tinereţea în diferite locuri din Austria.
1872	Frecventează Şcoala reală din Wiener-Neustadt până la bacalaureatul din 1879.
1879	Studiază la Şcoala tehnică din Viena: matematică şi ştiinţele naturii, în acelaşi timp literatură, filosofie şi istorie. Studiu fundamental al lui Goethe.
1882	Prima activitate de scriitor.
1882-1897	Editare a scrierilor de ştiinţele naturii ale lui Goethe în „Deutsche National-Literatur" a lui Kürschner, cinci volume (GA 1 a-e). O ediţie independentă a „Introducerilor" a apărut în 1925 sub titlul *Scrierile lui Goethe de ştiinţe ale naturii* (GA 1)
1884-1890	Profesor particular la o familie vieneză.
1886	Chemat să conlucreze la ediţia marea „Ediţie Sophie" a operelor lui Goethe. *Linii fundamentale ale unei teorii a cunoaşterii în concepţia goetheană despre lume*cu privire îndeosebi asupra lui Schiller (GA 2)
1888	Editează „Săptămânalul german", Viena (eseuri în GA 31). Prelegere la Uniunea Goethe din Viena: Goethe ca părinte al unei noi estetici. (GA 30)
1890-1897	Weimar. Colaborare la arhiva Schiller şi Goethe. Editor al scrierilor de ştiinţe ale naturii ale lui Goethe.
1891	Numirea ca doctor în filosofie la Universitatea din Rostock. În 1892 apare o altă dizertaţie: *Adevăr şi ştiinţă. Prolog al unei „Filosofii a libertăţii"* (GA 3)
1894	*Filosofia libertăţii. Trăsături fundamentale ale unei concepţii moderne despre lume. Rezultate de observaţie sufletească după metoda ştiinţelor naturii.* (GA 4)
1895	*Friedrich Nietzsche. Un luptător împotriva timpului său*. (GA 5).
1897	*Concepţia despre lume a lui Goethe*. (GA 6) Mutarea la Berlin. Editarea „Magazinului pentru literatură" şi a „Foilor pentru dramaturgie" împreună cu O. E. Hartleben (eseuri în GA 29 până 32). Activează în „Societatea literară liberă", „Societatea dramatică liberă", în Uniunea „Giordano Bruno", în cercul „Celor ce vin" ş.a.
1899-1904	Activitate pedagogică la „Şcoala muncitorilor" din Berlin, fondată de W. Liebknecht.
1900-1901	*Concepţii despre lume şi viaţă în secolul al 19-lea* extinsă în 1914 la: *Enigmele filosofiei* (GA 18). Începutul activităţii de prelegeri antroposofice la invitaţia Societăţii Teosofice din Berlin. *Mistica la începutul noii vremi spirituale* (GA 7)
1902-1912	Constituirea antroposofiei. Activitate publică de conferinţe în Berlin şi călătorii lungi pentru prelegeri în întreaga Europă. Marie von Sivers (din 1914 Marie Steiner) devine colaboratoarea sa permanentă.
1902	*Creştinismul ca fapt mistic şi misteriile Antichităţii*. (GA 8)
1903	Fondarea şi editarea revistei „Luzifer", mai târziu „Lucifer-Gnosis" (Art. în GA 34)
1904	*Teosofie. Introducere în cunoaşterea suprasensibilă a lumii şi a menirii omului*. (GA 9)
1904-1905	*Cum se dobândesc cunoştinţe despre lumile superioare?* (GA 10) *Din cronica Akasha* (GA 11). *Treptele cunoaşterii superioare* (GA 12).
1910	*Ştiinţa ocultă în rezumat* (GA 13)
1910-1913	În München are loc premiera a *Patru drame misterii*: *Poarta iniţierii*, *Încercarea sufletului*, *Păzitorul Pragului*, *Trezirea sufletelor*. (GA 14).
1911	*Conducerea spirituală a omului şi a omenirii* (GA 15).
1912	*Calendar antroposofic al sufletului. Rostiri săptămânale* (GA 40 şi ediţii independente). *O cale spre autocunoaşterea omului* (GA 16).
1913	Separarea de societatea teosofică şi fondarea celei antroposofice. *Pragul lumii spirituale* (GA 17)
1913-1923	Construirea primului Goetheanum la Dornach/Elveţia, construcţie realizată din lemn, cu dublă cupolă.
1914-1923	Dornach şi Berlin. În prelegeri şi cursuri de-a a lungul Europei, Rudolf Steiner transmite impulsuri pentru înnoire în multe domenii: artă, pedagogie, ştiinţele naturii, viaţă socială, medicină, teologie. Perfecţionare a noii arte a mişcării, „Euritmia", inaugurată în 1912.
1914	*Enigmele filosofiei în istoria lor, prezentate în general* (GA 18)
1916-1918	*Despre enigma omenească* (GA 20). *Despre enigme sufleteşti* (GA 21). *Geniul spiritual lui Goethe în relevarea sa prin „Faust" şi prin „Basmul despre şarpele verde şi frumosul Crin"* (GA 22).
1919	Rudolf Steiner susţine idea unei „Tripartiţii a organismului social" în eseuri şi prelegeri, mai ales în spaţiul german de sud. *Puncte centrale ale problemei sociale în necesităţile vieţii prezente şi viitoare* (GA 23). *Eseuri despre tripartiţia organismului social* (GA 24). Toamna, este fondată la Stuttgart „Şcoala liberă Waldorf", pe care Rudolf Steiner o conduce până la sfârşitul vieţii sale.
1920	Începând cu primul curs al şcolii superioare antroposofice, au loc de acum în permanenţă activităţi artistice şi prelegeri în Goetheanum-ul încă neterminat.
1921	Fondarea săptămânalului „Das Goetheanum" cu eseuri regulate şi contribuţii ale lui Rudolf Steiner (în GA 36).
1922	*Cosmologie, religie şi filosofie* (GA 25). În noaptea de Anul Nou 1922/1923 construcţia Goetheanum-ului este nimicită printr-un incendiu. În anii următori Rudolf Steiner poate face doar un prim model exterior pentru o nouă construcţie concepută din beton.
1923	Activitate neîntreruptă de conferenţiar, combinată cu călătorii. De Crăciun se reînfiinţează „Societatea antroposofică" sub numele de „Societatea antroposofică generală" sub conducerea lui Rudolf Steiner.
1923-1925	Rudolf Steiner scrie în foiletoane săptămânale autobiografia sa, *Cursul vieţii mele* (GA 28), care a rămas neterminată, precum şi *Teze antroposofice* (GA 26), şi conlucrează cu Ita Wegman la cartea *Fundamente pentru o extindere a artei vindecării prin cunoştinţe de ştiinţă spirituală* (GA 27).
1924	Intensificare a activităţii de conferenţiar. Pe lângă aceasta, numeroase cursuri profesionale. Ultimele călătorii de prelegeri în Europa. La 28 septembrie ultima adresare făcută membrilor. Începutul şederii, bolnav, la pat.
1925	La 30 martie Rudolf Steiner moare la Dornach.

Corecturi

EDIŢIA OPERELOR COMPLETE ALE LUI RUDOLF STEINER

Alcătuită după: Rudolf Steiner – Opera literară şi artistică.
O privire de ansamblu bibliografică
(Numărul bibliografic, *cursiv* în paranteze)

A. SCRIERI

I. Opere (GA1-28)

Scrierile goetheene de ştiinţe ale naturii, editate şi comentate de R. Steiner, 5 volume, 1883-97, ediţie nouă 1975 (*GA 1a-e*); ediţie separată a Introducerilor, 1925 (*GA 1*)
Linii fundamentale ale unei teorii a cunoaşterii în concepţia goetheană despre lume,1886 (*GA 2*)
Adevăr şi ştiinţă. Preludiul unei „Filosofii a libertăţii", 1892 (*GA 3*)
Filosofia libertăţii. Trăsături fundamentale ale unei concepţii moderne despre lume, 1894 (*GA 4*)
Friedrich Nietzsche, un luptător împotriva timpului său, 1895 (*GA 5*)
Concepţia despre lume a lui Goethe, 1897 (*GA 6*)
Concepţia despre lume a lui Goethe, 1897 (*GA 6*)
Mistica la începuturile vieţii spirituale contemporane şi legătura ei cu concepţia modernă despre lume, 1901 (*GA 7*)
Creştinismul ca fapt mistic şi misteriile Antichităţii, 1902 (*GA 8*)
Teosofie. Introducere în cunoaşterea suprasensibilă a lumii şi menirea omului, 1904 (GA 9)
Cum se dobândesc cunoştinţe despre lumile superioare? 1904-05 (*GA 10*)
Din Cronica Akasha, 1904-08 (*GA 11*)
Treptele cunoaşterii superioare, 1905-08 (*GA 12*)
Ştiinţa ocultă în rezumat, 1910 (*GA 13*)
Patru drame-misterii, 1910-13 (*GA 14*)
Conducerea spirituală a omului şi a omenirii, 1911 (*GA 15*)
Calendar sufletesc antroposofic, 1912 (în *GA 40*)
Un drum către cunoaşterea de sine a omului, 1912 (*GA 16*)
Pragul lumii spirituale, 1913 (*GA 17*)
Enigmele filozofiei – O expunere schiţată a istoriei acestora, 1914 (*GA 18*)
Despre enigma omenească, 1916 (*GA 20*)
Despre enigme sufleteşti, 1917 (*GA 21*)
Spiritualitatea lui Goethe manifestată în „Faust" şi în basmul „Despre Şarpele verde şi frumoasa floare de crin", 1918 (*GA 22*)
Puncte centrale ale problemei sociale în necesităţile vieţii prezente şi din viitor, 1919 (*GA 23*)
Articole asupra structurii tripartite a organismului social şi asupra situaţiei momentului, 1915-21 (*GA 24*)
Cosmologie, religie şi filosofie, 1922 (*GA 25*)
Teze antroposofice, 1924-25 (*GA 26*)
Fundamente pentru extinderea artei vindecării pe baza cunoştinţelor ştiinţei spirituale, 1925. De Dr. Rudolf Steiner şi Dr. med. Ita Wegman (*GA 27*)
Viaţa mea, 1923-25 (*GA 28*)

II. Articole (GA 29-37)

Articole referitoare la dramaturgie 1889-1901 (*GA 29*)
Fundamente metodice ale antroposofiei 1884-1901 (*GA 30*)
Articole referitoare la cultură şi istorie 1887-1901 (*GA 31*)
Articole referitoare la literatură 1886-1902 (*GA 32*)
Biografii şi schiţe biografice 1894-1905 (*GA 33*)
Articole din „Lucifer-Gnosis" 1903-1908 (*GA 34*)
Filosofie şi antroposofie 1904-1918 (*GA 35*)
Articole din „Das Goetheanum" 1921-1925 (*GA 36*)

III. Publicaţii postume (GA 38-50)

Scrisori – Maxime – Prelucrări pentru scenă – Schiţe pentru cele patru drame-misterii 1910-1913 – Antroposofie. Un fragment din anul 1910 – Schiţe şi fragmente – Din carnetele de note şi de pe foi separate – (*GA 38-47*)

B. CONFERINŢE

B.I. Conferinţe publice (GA 51-89)

Cicluri de conferinţe publice la Berlin, 1903/1904 până în 1917/18 (*GA 51-67*)
Cicluri de conferinţe şi cursuri la şcoli superioare, în alte locuri din Europa 1906-1924 (*GA 68-84*)

B.II. Conferinţe ţinute în faţa membrilor Societăţii Antroposofice (90-270)

Conferinţe şi cicluri de conferinţe cu conţinut general-antroposofic – Christologie şi comentarii ale Evangheliilor – Cunoaşterea spiritual-ştiinţifică a omului – Istorie cosmică şi istorie umană – Fundalul spiritual al problemei sociale – Omul în legătura sa cu Cosmosul – Consideraţii asupra karmei – (*GA 91-244*)
Conferinţe şi scrieri referitoare la istoria mişcării antroposofice şi a Societăţii Antroposofice (*GA 251-263*)

B.III. Conferinţe şi cursuri asupra unor domenii particulare ale vieţii (GA 271-354)

Conferinţe despre artă: Arta în general – Euritmie – Arta vorbirii şi arta dramatică – Muzică – Arte plastice – Istoria artei (*GA 271-292*)
Conferinţe referitoare la educaţie (*GA 293-311*)
Conferinţe referitoare la medicină (*GA 312-319*)
Conferinţe referitoare la ştiinţele naturii (*GA 320-327*)
Conferinţe referitoare la viaţa socială şi tripartiţia organismului social (*GA 328-341*)
Conferinţe pentru preoţii comunităţii creştine (*GA 342-346*)
Conferinţe pentru muncitorii care lucrau la construcţia Goetheanumului (*GA 347-354*)

C. OPERA ARTISTICĂ

Reproduceri ale schiţelor grafice şi a celor pictate de Rudolf Steiner, în albume sau foi separate: Schiţe pentru pictura primului Goetheanum – Schiţe pentru exersarea picturii – Placate cu programul reprezentaţiilor de euritmie – Forme pentru euritmie – Schiţe pentru figurile de euritmie – Desene la tablă din timpul conferinţelor, ş. a. *(GA K 12-58)*

Fiecare volum poate fi obţinut separat.
Volumele din Operele Complete sunt alcătuite unitar în cadrul fiecărei grupe.

Rudolf Steiner

ARTĂ ŞI CUNOAŞTEREA ARTEI

GA 271

DESENELE LA TABLĂ

Desenele şi notaţiile originale de pe tablă ale lui Rudolf Steiner s-au păstrat începând din toamna anului 1919, deoarece la dorința auditorilor tabla a fost acoperită cu hârtie neagră, care s-a putut păstra ulterior.De multe ori lui Rudolf Steiner îi stăteau la dispoziție două sau chiar trei table pregătite în felul acesta. În urma unei conferinţe, desenele executate cu creta albă sau colorate erau fixate pe hârtie, datate şi păstrate.În cadrul Ediției Complete Rudolf Steiner („Rudolf Steiner Gesamtausgabe"), ele se găsesc, drept completări la conferinţe, în seria Rudolf Steiner, *Desene la tablă de la conferinţe* («Wandtafelzeichnungen zum Vortragswerk»), GA K 58/1 – 58/30, reproduse fotografic la dimensiuni micşorate.

Desenele la tablă din acest ciclu de conferințe se gasesc în volumul XVIII (GA K58/18), „Conferințe despre artă", împreună cu desenele aferente ciclurilor de conferințe GA 276, 283, 288-290 și GA 291.

Tabla 1 Dornach, 12 septembrie 1920

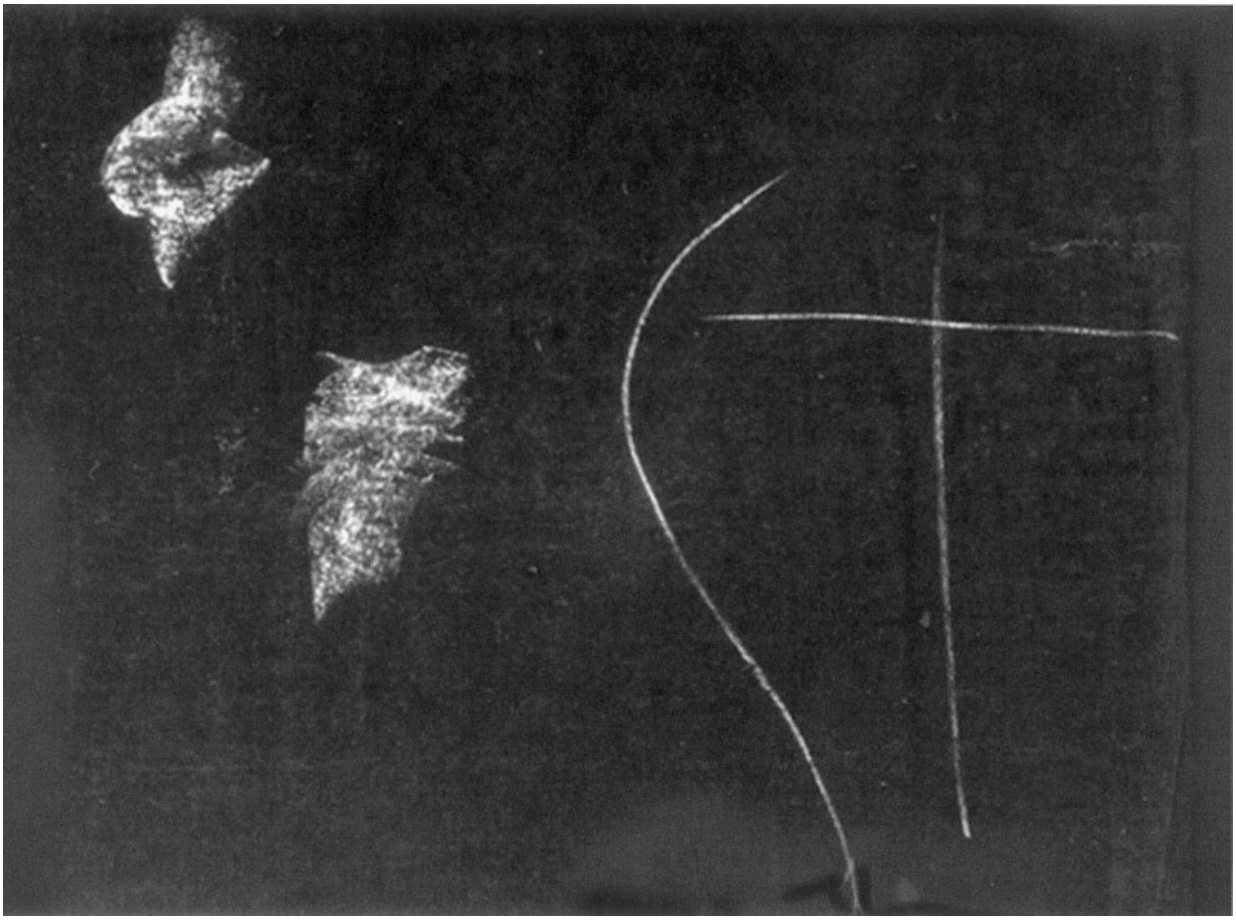

Tabla 2

Dornach, 12 septembrie 1920